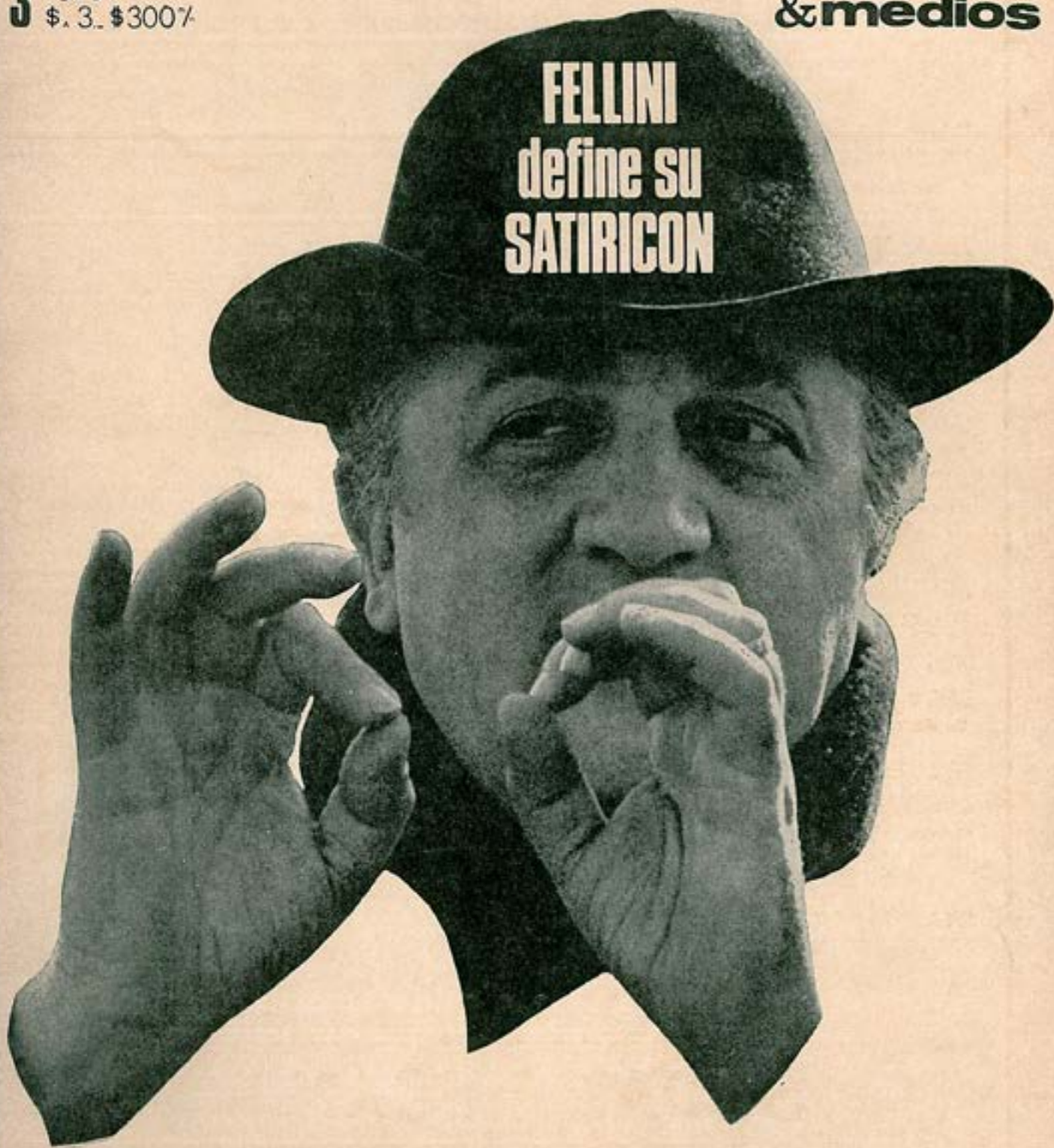


cine

3 1970
\$. 3. \$300/-

&medios

FELLINI
define su
SATIRICON



VIÑA 69 • GREGORETTI • BERTOLUCCI • TAVIANI • IVENS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

VERANO EN SUDAMERICANA

Eduardo Mallea
LA PENULTIMA PUERTA

Su novela más reciente, 264 págs. aprox. \$ 750.-

María Elena Walsh
TUTU MARAMBA

Deleite de los chicos, 100 págs. aprox. \$ 800.-

María Elena Walsh
EL REINO DEL REVES

Un clásico infantil, 100 págs. aprox. \$ 800.-

Alberto Girri
ANTOLOGIA TEMATICA

Un delirio lúcido, 240 págs. aprox. \$ 400.-

Edward Albee
DELICADO EQUILIBRIO

El teatro corrosivo, 124 págs. aprox. \$ 480.-

Carlos Droguett
ELOY

Un clásico moderno, 144 págs. aprox. \$ 280.-

Fernando Lorenzo
SUCESOS EN LA TIERRA

Cuentos fantásticos desde Mendoza,
140 págs. aprox. \$ 500.-

Amílcar G. Romero

Situaciones límite en tres

RELATOS

112 pág. aprox. \$ 400.-

Carlos García Martínez
LA TELARAÑA ARGENTINA

Un ensayo para la nueva era,
304 págs. aprox. \$ 800.-

REIMPRESIONES

Vance Packard

LA SOCIEDAD DESNUDA 3ª ed. aprox. \$ 650.-

Emilio Rodríguez

HEROINAS, 2ª ed. aprox. \$ 750.-

Manuel Puig

BOQUITAS PINTADAS, 3ª ed. aprox. \$ 650.-

Juan José Hernández

EL INOCENTE, 3ª ed. aprox. \$ 450.-

Herbert Marcuse

CULTURA Y SOCIEDAD, 3ª ed. aprox. \$ 450.-

Vance Packard

LOS TREPADORES DE LA PIRAMIDE,

5ª ed. aprox. \$ 800.-

Julio Cortázar

HISTORIA DE CRONOPIOS Y DE FAMAS

6ª ed. aprox. \$ 350.-

Ray Bradbury

CRONICAS MARCIANAS, 6ª ed. aprox. \$ 480.-

Vance Packard

LAS FORMAS OCULTAS DE LA PROPAGANDA,

7ª ed. aprox. \$ 680.-

Julio Cortázar

FINAL DEL JUEGO, 9ª ed. aprox. \$ 440.-

Julio Cortázar

BESTIARIO, 10ª ed. aprox. \$ 350.-

Dale Carnegie

COMO HABLAR BIEN EN PUBLICO,

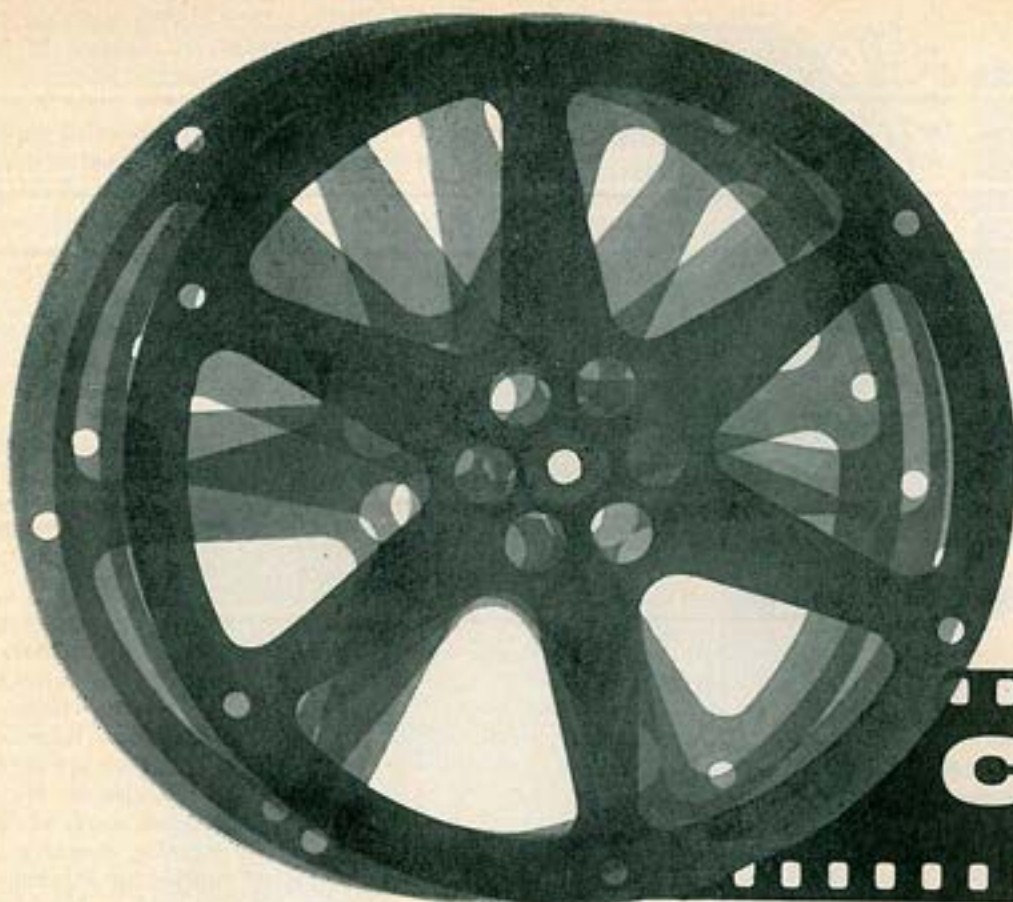
25ª ed. aprox. \$ 750.-

**EN VENTA EN TODAS
LAS BUENAS LIBRERIAS**

EDITORIAL SUDAMERICANA

Humberto 1º. 545

Buenos Aires



Editor

Pedro Sirera

Consejo de Redacción

Miguel Grinberg,
Juan Carlos Kreimer
(secretarios).

Homero Alsina Thevenet,
Edgardo Cozarinsky,
Agustín Mahieu.

Gráfica

Joseph T. Henry
Richard McCodevill

Servicios

Unifrance, North American
Congress on Latin
America, Liberation
News Service, Unitalia,
Cine al día (Caracas),
Fundación Cinemateca
Argentina,
Take One (Canadá),
Filmcritica (Italia)

Correspondencia a: **Cine & medios**, Casilla Correo Central 5308, Baires, Argentina.
Reg. Nac. de la Propiedad Intelectual N° 1.010.583.

© 1970. Precio de venta:
\$ 3.-, m\$ñ. 300.- en Argentina,
1 dólar en el extranjero.

- 2 **CINE Y REVOLUCION** - Apuntes para un manifiesto. Miguel Grinberg.
- 3 **FELLINI DEFINE SU SATIRICON.**
- 7 **HACIA EL IDEOGRAMA** - Diálogo con Fischerman y Santiago. Edgardo Cozarinsky.
- 12 **MOVIOLA** - Diálogo con Michel Cournot - Textos de Hernando Harb y Mario Roca - Entrevista a Juan José Jusid.
- 20 **BIOGRAFIA DE OSCAR** - Hollywood por dentro. Homero Alsina Thevenet.
- 26 **RUGIDOS ITALIANOS** - Diálogos con Ugo Gregoretti, Bernardo Bertolucci y Paolo y Vittorio Taviani a cargo de María E. de Luca, Umberto Silva y Saro Liotta.
- 33 **DOCUMENTOS** - Francia: **Los Estados Generales.** - USA: Manifiesto del Newsreel.
- 36 **VINA '69** - Diálogo con Alfredo Guevara - Mensaje de Joris Ivens - Crónicas y textos de Juan Carlos Kreimer y Agustín Mahieu.

Las opiniones expuestas en los artículos firmados corresponden exclusivamente a los autores y no representan forzosamente el punto de vista del editor o de los integrantes del Consejo de Redacción en pleno. No se mantiene correspondencia sobre las colaboraciones no solicitadas. **Cine & medios** es una publicación periódica independiente adherida al Underground Press Syndicate International. Todos los derechos reservados. Se solicita canje con revistas similares.

Tarifa Reducida N° 8886, Correo Central.

AÑO I - NUMERO 3

VERANO 1970

cine y revolución



Vivimos una época de hondas transformaciones a nivel de la conciencia individual. Proyectadas hacia el cuerpo de la sociedad —donde coexisten simultáneamente el ansia de cambio profundo en algunas personas y el embrutecimiento mental (alienación) en muchas otras—, esas transformaciones individuales pueden actuar como catalizadores y desatar trascendentes cambios sociales. Sin conciencia no hay modificación, sin revolución interna en el individuo no hay *hombre nuevo*. Se discute si el cambio de estructuras sociales es indispensable previamente para la gestación de individuos libres, si la liberación se va dando en el proceso de modificación de las estructuras, o si es preciso emancipar la conciencia individual antes de acometer la transformación global de la sociedad. En condiciones dadas, las tres opciones pueden ser válidas. Pero no es posible crear una *nueva sociedad* con *hombres viejos* (deformados por los mecanismos de una sociedad fundada en el paternalismo autoritario, el utilitarismo de unos a costa de los otros y la represión organizada de las potencialidades latentes en el individuo moderno). Vivimos una era de transición: un ciclo histórico concluye, otro comienza. En la panza de una sociedad trastornada (impotente y frustradora) se gestan los embriones de algo que *todavía no es*, pero que inevitablemente *va a ser*. Estamos en el puente, los síntomas de cambio son múltiples e inequívocos, irreversibles e incesantes. Tomar conciencia de ello es premisa indispensable para la transformación ulterior. Después, se hace imprescindible una acción (visible o invisible) que enlace —individual y socialmente— los impulsos generativos de *lo que vendrá*. Sin ruptura no hay revolución: la interacción constante de las energías creadoras aplicadas a hacer posible el *cambio total* son el crisol donde el individuo se asume como *revolucionario*. Para convertirse en *revolucionario* es preciso desprenderse de todos los lastres, es menester lanzarse hacia el futuro en desgarradores actos de construcción-destrucción. El *arte* ha sido y es trascendental herramienta en este proceso. Por lo tanto, el *cine* no escapa a los requisitos y posibilidades revolucionarias del hombre asumido como agente de cambio. Resulta irrelevante debatir a qué *ismo* ideológico deben ajustarse las transformaciones individuales-socia-

les que eclosionarán de aquí a finales del siglo XX. Lo fundamental es convertirlas en realidad, lo primordial es quebrar la cáscara y emerger liberados. Los debates o monólogos desarrollados hasta aquí a fin de enunciar el *rol del cine* en la sociedad moderna han llevado a una descorazonadora confusión, de la cual todos somos culpables: tanto realizadores como críticos. En los extremos de este maremagnum de acusaciones mutuas pueden distinguirse dos posturas igualmente nefastas: por un lado la de las élites inertes que toman al filme como coartada y como instrumento para el onanismo erudito; por el otro los pseudo-revolucionarios que en base a un totalitarismo temático pretenden que el filme sea un arma eminentemente guerrillera. Tanto los estetas de la inercia como los monopolistas de la subversión deforman categóricamente las múltiples funciones del cine. Los primeros porque temen el cambio, los segundos porque tratan de administrarlo. Así, ambos prostituyen la lucha por la lucidez.

El *cine* es en sí una herramienta revolucionaria, una fracción de una batalla mayor. Independientemente de los engendros realizados por los *ultras* citados, el celuloide sigue siendo terreno virgen para la creación eficaz. Tanto el llamado *cine de expresión* (filme de arte) como el llamado *cine de utilización inmediata* (filme de agitación y propaganda política) son fundamentales en el proceso de tomar conciencia. No se excluyen uno al otro. Y tampoco deben negar al *cine de expansión* (poema trágico, comedia, aventura, lirismo, musical) que también cumple un rol importante en las percepciones del individuo. Y mucho menos condenar al *cine de experimentación* (exploración sensorial, psicológica). Uno de los enemigos principales está en la *industria del cine*, donde con elementos de estas cuatro categorías se trivializan y desfiguran las necesidades sociales de la persona, donde se fabrican productos híbridos de consumo mecánico que distraen al consumidor de su "animalización" en la sociedad opulenta.

El filme debe ser un organismo vivo que produzca un intercambio de energía entre las imágenes de la pantalla y lo captado por la retina. Tanto la obra argumental que provoca vibraciones en el receptor, como el documental informativo que hace lo mismo en el militante, tienen validez. Todo cine que estimule la existencia de un individuo es cine revolucionario. Cuando en un filme *pasa algo*, cuando toca la vida misma —pasada, presente o futura— y cuando produce una descarga en la conciencia humana con elementos reales o irreales: he allí su *éxito*. El filme tiene que ser una zona liberada que invite a la acción, sea ésta interior o exterior, sea individual o tribal. El sentido de un filme está en lo que el receptor *se lleva* una vez concluida la proyección o en lo que *experimenta* durante la misma, consciente o inconscientemente.

Si el filme rompe o no esquemas preestablecidos es secundario. Eso pertenece ya al campo de la estética cinematográfica, territorio no desdeñable del conocimiento. Todo cine que perturba al receptor, es *de lucha*. Ya hable del amor o de la huelga. Luego se puede debatir su técnica, su lenguaje, el proceso de su creación, los errores y aciertos del filme como entidad artística. La revolución, como espectáculo en el cual se juega el destino de la humanidad, comienza cuando uno llega.

Miguel Grinberg



FELLINI define su SATIRICON

Desde mucho tiempo sentí la urgencia de dirigir un filme sobre la Roma Antigua, pero el mío difiere de obras anteriores sobre el mismo asunto. Mi interés se ha centrado en la actitud pagana ante la vida antes del advenimiento de la conciencia cristiana. Ello existe en Petronio y ésa es la cuestión principal que me presté del texto, que por otra parte no es otra cosa que fragmentos de una narración. Mucha gente compara esos días del Imperio Romano con el mundo en que vivimos actualmente. Honestamente, no participo de tales analogías. Obviamente, si se ha creído viable y oportuno realizar un filme de este tipo en esta época, debe haber algunas similitudes básicas entre la era de Petronio y el mundo actual. Estas son, indudablemente, ciertas analogías que uno puede hallar comparando ambos periodos: decadencia de una sociedad, el advenimiento de cierto neo-Cristianismo en tiempos paganos si los comparamos con la nueva orientación actual: los hippies, beatniks, cultores del Zen. Éstas, por ejemplo, podrían ser las analogías.

Pertenece a una sociedad corrupta, una sociedad en declinación, y rehusamos aceptar el nuevo mensaje que no podemos entender, así como los paganos rehusaron aceptar el modo cristiano de vida. Los paganos no podían comprender al personaje de largos cabellos, el de Belén, que predicaba el amor al prójimo. Tales analogías existen y probablemente aparecen en el filme; pero debo confesar que

pené poco en tal asunto. Preferí tratar con esos "hallazgos" a medida que aparecían durante la filmación.

No hice *Satiricon* porque nuestra sociedad luzca los mismos síntomas de decadencia como en el Imperio Romano. El propósito de mi filme no es mostrar el vicio o un mundo corrupto —para mí eso sería vulgar. He realizado el filme porque quise hacerlo. Ciertamente, la Humanidad sigue siendo la misma, y todos los principales personajes de la trama parecen actuales.

En principio, me puse en acción porque había firmado un contrato con el productor Alberto Grimaldi. Podría decir que nunca hay razón alguna que justifique la selección de un filme determinado en oposición con otro —ninguna razón profunda. Sin embargo, puedo dar algunas razones afines. Como acabo de decir —en broma— tenía firmado un contrato, y naturalmente un contrato determina la realización de un filme en vez de otro. Pero esta no es por cierto la razón fundamental. *Satiricon* es un antiguo proyecto mío. En el pasado fue irrealizable debido a un cúmulo de obstáculos que tal vez yo mismo elaboré. Esos obstáculos desaparecieron, las condiciones se hicieron favorables: el filme se realizó. Diría que *Satiricon* es completamente distinto a mis trabajos anteriores en todo el sentido de la palabra. En primer lugar, sucede en un mundo donde no recuerdo haber vivido. Para nosotros, la sociedad

FELLINI DEFINE SU SATIRICON

precristiana es completamente desconocida, algo mucho más distante que la Luna. Sus pobladores solían comer alimentos desconocidos, hacer gestos insensatos. Inclusive los perros pertenecían a razas nunca vistas. La mímica era diferente; la sonrisa de un extraño podía ser respondida con una puñalada. Para nosotros la mente pagana es incomprensible. ¿Cómo podemos entender a una gente tan misteriosamente distinta? Ellos no temían perder sus vidas, pero se dedicaban a gozar hondamente cada minuto mientras durara.

Con la divinidad tuvieron relaciones rebeldes y levemente burlonas. Más bien creían en la magia. Para divertirse podían matar algunos millares de personas en el Coliseo durante unos pocos días. Semejante mundo debía, por lo tanto, ser inventado para el filme o por lo menos evocado, sin la ventaja de un medio directo de referencia. En el pasado, mis filmes han sido en cierta medida autobiográficos — siempre tenían algún parecido con la realidad cotidiana. Por el contrario, podría decirse que el *Satiricón* es una completa fantasía.

Para mí fue algo nuevo porque, hasta ese momento, siempre había trabajado con guiones algo vagos, nunca detallados. Los prefería de esa manera a fin de poder elaborar y enriquecer las situaciones y los personajes a medida que me familiarizaba con ellos durante el rodaje. Lo que la gente siempre ha llamado *improvisación* ha sido más bien mi deseo de mantenerme abierto a nuevas ideas o sugerencias que han brotado de un nuevo encuentro o de mi contacto con un ser viviente o persona mientras trabajaba. ¿Por qué debe confinarse un viajero a mirar sólo por una ventanilla de su automóvil simplemente porque lo decidió de antemano? Nunca podría prever las incidencias del viaje. Por cierto que uno debe saber la dirección que va a tomar, pero no debe sustraerse de las posibilidades que pueden presentarse a lo largo del camino. Así es como me siento en relación a mis filmes. Si bien es importante tener una idea básica, debe quedar sitio para expandirse, para elaborar, para dar aire a mi imaginación durante el proceso de filmación de la película.

Un director es el capitán de un navío que navega rumbo a un destino desconocido. Como Colón. ¿Pueden imaginar ustedes lo que hubiese ocurrido si él hubiera dicho a su tripulación que no sabía hacia dónde se dirigía? Estoy en la misma posición. Hasta que no comienzo a filmar no sé adónde me estoy dirigiendo.

En *Satiricón*, por el contrario, me pareció que el llamado "mi talento" debía ser puesto al margen o tal vez puesto bajo vigilancia durante la filmación. Por ejemplo, durante el rodaje de *La dolce vita* fue suficiente que el guión dijera: "Esta es la secuencia de una fiesta en el castillo de un noble" de modo que yo pudiera *inventar* la escena allí y entonces. Esto habría sido imposible en *Satiricón*, digamos en la secuencia de la fiesta de Trimalción. En primera instancia debí pensar en varias fiestas a las que había asistido para así basar mi *invención* en algo que exudara vida realmente. En segundo término, sin embargo, fue necesario un cúmulo de preparación. Yo debía saber de antemano qué sucedía en tales bacanales, qué comía la gente, cómo se vestía, cómo se comportaba. Indudablemente debo haber vivido en esa época, probablemente como un trovador nómada, pero debo confesar que no lo recuerdo.



Desde el punto de vista figurativo *Satiricón* es también algo nuevo. Sentí que debía trasladar la *fantasía* en términos que no tienen nada que ver con lo que la gente espera de mí en un filme como éste: o sea, tratar de darle cierta virginidad o un nuevo aspecto a un filme basado en el paganismo. Esta ha sido la empresa más dificultosa pues una obra de este tipo trae de inmediato a la memoria predecesoras como *Quo Vadis*, *Ben Hur*, *Cleopatra*, películas que dieron al público cierta imagen de los tiempos romanos. La gente ha conocido a los romanos mediante el cine. Están convencidos de que los romanos *eran* de ese modo.

Tratar de mostrarlos, esta vez, no necesariamente como eran sino, sobre todo, distintos de como han sido normalmente presentados —aunque es algo fascinante— ha requerido una cantidad avasalladora de trabajo.

Leí el *Satiricón* de Petronio por vez primera hace muchos años, en la escuela, con toda la diversión y la lasciva curiosidad de un adolescente, y el recuerdo de esa primera lectura quedó grabado en mí con vivacidad particular, con un interés que lentamente se convirtió en una constante y oscura tentación. Después de mucho tiempo releí el *Satiricón* posiblemente con menor curiosidad lasciva pero con el mismo deleite que antes, y con esa nueva lectura la idea de hacer un filme se convirtió en una entusiasta certidumbre.

Encontrarse de nuevo con ese mundo y esa sociedad pasó a ser un feliz encuentro que estimulaba la fantasía, con un enjambre de ideas y motivos de avasalladora modernidad. De hecho, parece que podemos discernir desconcertantes analogías entre la sociedad romana antes del advenimiento definitivo del Cristianismo —cínica, impasible, corrupta, desenfrenada— y la sociedad de hoy, que sólo está más desenfocada en su comportamiento exterior porque se halla más problematizada y confusa. Entonces, como ahora, nos encontramos frente a una sociedad en la totalidad de su esplendor, pero ya con signos de progresivo desmembramiento, una sociedad donde la política es sólo una tediosa rutina administrativa de propiedad común que acaba en sí misma, y donde la especulación, la ruindad de sus medios, la vulgaridad de sus fines, son expresados en todos los niveles. Una sociedad donde cada credo religioso, filosófico, ideológico y social se ha desmoronado y ha sido sustituido por un enfermo eclecticismo al mismo tiempo



frenético e impotente; y donde la ciencia se vuelve una insignificante carga de nociones o un opaco y maniático círculo cerrado.

Si la obra de Petronio es una descripción realista, plena y minuciosa de las costumbres, personajes y atmósfera de aquellos tiempos, el filme que hemos querido adaptar libremente de ella podría llegar a ser un panorama, un vasto lienzo con tono fantástico, una aguda y poderosa farsa alegórica sobre nuestro mundo presente.

Dado que la Humanidad es siempre la misma, todos los personajes de la historia —repito— parecen actuales: Encolpio y Ascilto, dos estudiantes que son mitad provincianos burgueses y mitad beatniks, tales como los que hoy podemos ver en Roma, en París, Amsterdam y Londres, pasan de una aventura a otra —incluso las más atolondradas— sin el más leve remordimiento, con la inocencia natural y la espléndida vitalidad de dos jóvenes animales.

Su rebelión, aunque carece en absoluto de las características de la revuelta tradicional, sea de fe o de desesperación, sin la voluntad de cambiar las cosas o con la voluntad de destruir, es todavía revuelta y es traducida a términos de ignorancia absoluta y desarraigo de la sociedad en la que se encuentran.

Viven sólo para cada día. Se identifican totalmente con un acto tras otro, alejando despreocupadamente de sus mentes todo lo sucedido antes. Sus intereses en la vida pueden ser resumidos como ingenuamente elementales: comen, hacen el amor, andan juntos, vagabundeando aquí y allá. Hallan los medios para vivir mediante recursos ajustados a la situación, a menudo llanamente ilegales. Se han desapegado de cualquier tipo de sistema, liberado de las obligaciones, deberes y constricciones. Son a menudo de una desconcertante ignorancia, salvo para escasas y relativas informaciones científicas.

Completamente insensibles a los habitualmente ligatorios principios del afecto convencional, por ejemplo los lazos del compañerismo, ni siquiera rinden culto a la amistad, a la cual consideran un sentimiento precario y contradictorio; y están preparados para traicionarse y repudiarse uno al otro en cualquier instante. No se hacen ilusiones sobre alguna cosa pues no creen en nada, pero de un modo completamente nuevo y original su cinismo no va más allá de un calmo desentendimiento de la saludable, concreta y singular sensatez.

¡Qué perturbante modernidad! podríamos decir de la obra de Petronio. Pero mi intención ha sido realizar un filme de composición heterogénea, dibujándolo de un modo intencionalmente arbitrario, con sólo mi fantasía como guía, con material episódico de otros hermosos textos de la antigüedad clásica, como la obra de Apuleio por ejemplo, con su gusto por las metamorfosis, donde Lucio espía por una cerradura y sorprende a la bruja Pansila en el acto de trasformarse en un pájaro, una lechuza que lanza su rechinante lamento y vuela con sus alas extendidas. La *Metamorfosis* de Ovidio, las *Sátiras* de Horacio. Horacio mismo me parece un fascinante personaje para ser representado, un poeta anciano en el exilio, medio ciego, su rostro desfigurado por el granuloma de su ojo. Y finalmente el populacho romano, esa cruel y degenerada multitud descrita por Suetonio en *Vidas de los Doce Césares*.

Satiricón es extremadamente casto porque no existen hechos, filmes, u obras pornográficas, sino que existe el hombre pornógrafo que tiende a proyectar las propias inhibiciones, represiones, etc. en los filmes, libros, situaciones. Mi película se ha esforzado por mirar con ojos objetivos a una sociedad, en mirar sus características con ojos castos, inocentes, en forma desapegada, para impedir cualquier tipo de delectación y, sobre todo, sin querer juzgar. Esta operación de *distanciamiento* llevó a borrar todo lo que hay de conocido sobre el hombre de aquellos tiempos, razón por la cual se trató de todo menos lo lascivo y lo sexual. Nada me condicionó durante el rodaje. Me expresé con honestidad y sinceramente, sin cálculos. Considero, por otro lado, que la creatividad artística, cuando es auténtica no puede sufrir condicionamientos de ningún tipo, salvo los que derivan de la obra en sí.

Mi filme puede defraudar a los espectadores que esperan ver orgías romanas, decadencia y *dolce vita* en traje de época, y por lo tanto sería mejor que los que buscan tales cosas no vayan siquiera a verlo, porque *Satiricón* es otra cosa, completamente. Reitero que mi filme ha sido un gran esfuerzo y quiero precisar que se trató de un esfuerzo de tipo psicológico, ya que quise rechazar todo lo que nos ha sido legado de aquel mundo. Busqué en el inconsciente, en la profundidad de mi mismo, en mi fantasía, y esta búsqueda ha sido el único modo posible de realizar el filme. Ahora que lo he terminado tuve



el modo de constatar que mi intuición era justa y que mi esfuerzo no ha sido vano. De la oscuridad ha salido, con la fuerza de la concentración, el sentido del filme. Ha sido difícil encontrar, y sobre todo seguir, la clave justa, porque a medida que nacían las imágenes, las tentaciones de desviarse eran inmensas. Conseguí refrenar estas tentaciones, provocando un desapego, una distancia entre mí y los personajes, distancia que creó una especie de diafragma incluso en las relaciones humanas durante la filmación.

Pienso que cada italiano es un poco pagano de corazón. O sea que hay un factor innato, biológico, psicológico e intuitivo —llamémoslo nuestra sangre papana— que recuerda a la mente el estilo pagano de vida de nuestros antecesores. Cualquiera que ha nacido en Italia y vive en Roma no puede evitar sentir cierto lazo con los romanos que vivieron aquí hace dos mil años. Supongo que algo semejante le ocurre a los norteamericanos con sus indios. Instintivamente los norteamericanos saben cómo caminaban los indios, cómo cabalgaban, cómo disparaban. Está en su sangre, es algo que pertenece a su civilización. Similarmente, para nosotros los italianos el paganismo arrastra cierta seducción heredada de antecesores.

Para evitar caer en una mera reconstrucción leí todo lo que había para leer en la materia, estudié los frescos, los libros. Mi investigación fue exhaustiva a fin de evitar en *Satiricón* una reconstrucción arqueológica. La mía es una aproximación diferente. Mi *Satiricón* es un filme de (con)ciencia-ficción, un viaje hacia lo desconocido. Indudablemente desencantará las expectativas de muchos: desilusionará a los profesores de literatura latina, a los amantes de cierto paganismo erudito, incluso a muchos espectadores que esperarán ver las habituales togas blancas, paganos bañándose en leche, etc. —todo lo que para ellos representa el mundo pagano de los romanos.

Creo que precisamente por ser cristianos no podemos juzgar a los romanos. Hemos estado condicionados al estilo cristiano de vida durante dos mil años. Hemos inventado la conciencia; hemos dado a las cosas un valor moral; hemos separado los valores de los no-valores; hemos desarrollado un sistema de valores. Hemos establecido diversos límites entre lo físico y lo espiritual. Hemos construido un mundo lleno de etiquetas y rótulos. Hemos inventado los símbolos. Vemos las cosas desde un punto

de vista moral. Aquí, por ejemplo, hablamos de la bestialidad de los romanos; pero hablamos de ella como cristianos. Para los romanos no era cruel, ni bestial. Para ellos, tal vez el remordimiento que sentimos como cristianos podría haber sido considerado como bestial o inhumano; o sea, inmerecido o debajo de la dignidad del hombre. Por lo tanto, en un esfuerzo por evocar ese mundo pagano en términos no-moralistas y no-culturales, he rehusado abrir juicio, o condenar a los romanos de esa época. Rehuso pensar: "Oh, acostumbraban a matar a seiscientos de una vez, ¡qué bárbaros!" De ningún modo, pues así mi filme hubiese sido un craso error.

Pero, por supuesto, dado que soy cristiano y católico, habría sido inevitable el asomo de ciertos aspectos morales en *Satiricón*. Estos dos mil años de Cristianismo —un Cristianismo que nos ha convertido en tartamudos bebés que claman por sus mamás, su Iglesia, su Papa, sus líderes políticos— no pudieron dejar de influenciarme en cierto modo en esta película donde pinto el mundo pagano que fue. Así, quizá no tenga éxito en dar una visión desprejuiciada de ese mundo —una mirada que no juzgue ni condene, que meramente contemple. Pero, puse toda mi capacidad para hacerlo posible.

Aquella Roma declinante fue muy similar a este mundo que nos rodea: la misma furia en el gozo de la vida, la misma violencia, la misma carencia de principios morales e ideologías, la misma desesperación y la misma autocomplacencia. Mi trabajo no es otra cosa que el testimonio de lo que busco en la vida. Es un espejo de mi búsqueda. Soy un director de cine, no un vidente o un psiquiatra. Soy un narrador y sucede que el cine es mi medio. Mi ambición ha sido siempre restituir la fantasía al cine. *Satiricón* es un viaje a un mundo en el que la caridad y la conciencia —en el sentido cristiano de los términos— no existían. Había una especie de armonía natural entre las cosas, algo completamente extraño para nosotros. Es un viaje hacia un planeta pagano, desconocido para el espectador. El público tendrá la sensación de estar rodeado por máscaras misteriosas, fantasmas y sombras que nunca vieron antes. En tan extraña y poco usual empresa (dirigir *Satiricón*) encontré nuevamente cierta especie de alegría. Sentí que mi poder creativo no se había extinguido, que puedo ser todavía una fuente de vida. (Montaje y traducción, Miguel Grinberg.)

Quizá la idea de recoger esta conversación donde se trata de los distintos objetivos, de la grabación del sonido, del trabajo con los actores, haya surgido de una convicción y de una fatiga: la convicción es que para hablar de cine como de cualquier otro lenguaje importa atender al ejercicio de ese lenguaje en sus manifestaciones concretas; la fatiga es por el uso de la palabra (ya aspire a un discurso historicista, ya invoque nociones de estilo) sin partir de ese examen. Elegí a Fischerman y a Santiago para que expongan sus experiencias porque, de los primeros films de directores argentinos conocidos recientemente, *The Players* versus ángeles caídos e *Invasión*, partiendo de métodos muy diversos, aun aparentemente opuestos, se encuentran en el rechazo de cierta inocencia, en la investigación y el conocimiento. Esta transcripción es sólo (no pretende ser más que) el testimonio de una entre muchas reuniones de amigos que hacen o están por hacer cine y a quienes importan estas cosas. Está dedicada a Graciela, en el cuarto de al lado.

E. C. Diciembre de 1969.

SANTIAGO: Como punto de partida, yo le doy la misma importancia a la imagen y al sonido, trato de que nunca se acompañen sino que se modifiquen. Cuando uno se "adelanta", el otro "retrocede" y viceversa. Trato de que siempre sea así; si no es así, es sólo porque no lo he logrado. Parto de una primera consideración: desde un punto x del espacio, todo lo que tome la cámara, un objetivo determinado, es de por sí irreal porque limitado, y un micrófono ideal podría recoger todo el sonido que se escucha desde ese punto. En ese aspecto, el sonido es mucho más "real", menos limitado, que la imagen. Pero, como sabemos, el micrófono ideal no existe. Si plantamos en ese punto un micrófono, obtenemos una mezcla indiscernible de ruidos. El único modo de crear una trama sonora válida —hablo de una primera trama sonora, en un nivel aparentemente realista— es acondicionar los sonidos, limpiarlos todo lo posible, grabarlos por separado y luego trabajarlos como elementos musicales, ordenarlos deliberadamente. Yo había hecho experiencias con el sonido en mis cortos; sabía lo que buscaba y me proponía obtenerlo por ciertos caminos; también había aprendido mucho al lado de Bresson, que tanto sabe de sonido y lo domina perfectamente. Pero nunca había tenido que enfrentar una banda sonora muy compleja, como en *Invasión*. Para mí, *Invasión* no existía sin esa banda sonora. Advertí que mi idea del micrófono ideal, que pudiera recoger todos los sonidos a partir de un punto, estaba falseada por un método de trabajo y que, una vez más, lo que yo debía lograr era inscribir, escribir: escribir esos sonidos en una serie para lograr la trama sonora, un valor similar al de la trama sonora "real". Pero reconstruir esa trama no alcanzaba para dar lo que yo quería lograr. Así surgió la necesidad de reconstruir una trama formada por ruidos, sonidos electromagnéticos, música y voces, en un plano de igualdad.

PUENZO: ¿Esos elementos se te ocurrieron al filmar, o después?

SANTIAGO: En el guión ya estaban previstos todos los ruidos, incluso los sitios donde iría música. Yo creo que la trama sonora debe ser capaz de modificar la imagen, incluso de modificar sus propios elementos entre sí. Lo que me interesa es crear una escritura; para mí, "lo cine" está insertado en una escritura o no está en ninguna parte. Y una escritura es un sistema de signos coherentes. Mi idea es que la trama sonora y la trama visual no puedan leerse solas, por separado, y tampoco quisiera que se integraran en una sola cosa, más bien que fluyeran paralelas, simultáneas, modificándose constantemente.

PUENZO: Lo que me interesa es que trabajaste el sonido con cantidad de ideas anti-convencionales al mismo tiempo que filmabas limitándote severamente en lo visual, con mucho rigor.

SANTIAGO: Para mí una obra es una visión, y la visión no tiene un ojo físico. Durante años el cine aceptó una mentira, prácticamente ética. Dado un par de ojos, hay un tercer ojo

hacia el ideograma

EDGARDO COZARINSKY
habla con
ALBERTO FISCHERMAN
y **HUGO SANTIAGO**
con intervención de
LUIS PUENZO
MAXIMO SOTO
y **ROBERTO SCHEUER**

La edición de un trazo modifica el significado: la lágrima de maquillaje de Cristina. (*The Players* versus ángeles caídos, Fischerman.)



ubicado en un lugar mejor, privilegiado, para recoger eso que está pasando. Ese ojo, por ejemplo, toma a dos personas que dialogan; por analogía: habla en tercera persona. De pronto, los personajes miran a un rincón y la cámara muestra en una nueva toma lo que ven; también por analogía: ahora habla en primera persona. Un sitio tiene cierta dimensión; la toma siguiente lo muestra con gran angular y sus perspectivas cambiar totalmente. Todo esto usado sin ningún tipo de rigor. No es que esté en contra de que se haga, sino de que se haga sin un principio rector, sin conciencia de un sistema. El uso casi constante del gran angular en Welles es admirable por lo coherente: es un estilo, la elección de un registro. Lo que pretendo para las imágenes es una consecuencia de visión.

PUENZO: Cuando hablabas de sonido dijiste que reproducir la realidad no te servía para dar lo que buscabas. Es curioso que al filmar adoptes, coherentemente, el objetivo 50, el que reproduce de manera más parecida a la visión "normal".

COZARINSKY: Ese es el tipo de conflicto que me interesa en el film. Por ejemplo, el diálogo perfectamente convencional, que en ningún momento pretende confundirse con la manera en que la gente habla en la vida cotidiana. Alguien dijo que en *Les Dames du Bois de Boulogne* Cocteau hacía hablar a figuras quizá contemporáneas (a pesar del pretexto de Diderot) como personajes de Racine: pues bien, un amigo mío dijo que Borges hacía hablar a sus posibles porteños de *Invasión* como reyes sajones. En el film hay una elaboración sonora (ruidos, música) no menor que esa elaboración verbal, pero suele percibirse menos. El público advierte más fácilmente cuando los diálogos se alejan del naturalismo (de cierta idea de lo verosímil, que es —como señala Todorov— la convención aceptada en un momento, antes de ser percibida como tal); menos cuando la banda sonora, por ejemplo, valoriza los pasos por encima de otros sonidos que coexisten con esos pasos en el mismo radio de la acción, o registra un rugido de tigre mientras Olga Zubarry camina por la calle Reconquista: resulta más cómodo pensar que se trata de una bocina de auto mal grabada. Esta elaboración casi insidiosa me interesa: nada es "irreal", la gente no vuela como en Fellini; tampoco se rompe, como lo hace Resnais, la cronología lineal. Las relaciones superficiales que constituyen el aspecto cotidiano del mundo están respetadas; pero, dentro de ellas, sutilmente, las proporciones están alteradas, subvertidas. Un nuevo orden se instala discretamente.

SANTIAGO: Hay a priori un rechazo de la posibilidad del efecto. El objetivo 50, como lo vio Puenzo, es el usado a todo lo largo del film, salvo en dos o tres tomas donde por razones de espacio fue imposible. Es el que corresponde a mi visión, el que restituye lo que el ojo ve en línea recta a cierta distancia. El 50 es algo puramente personal, no digo que sea mejor o peor que el gran angular de Welles, lo que sí sé es que este rechazo del efecto es un rechazo de todos los chiches y trucos que se suceden desde que el cine descubrió todas las posibilidades de jugar con los lentes: no sólo en Lelouch, en la mayor parte de lo que hoy se hace la manipulación de los lentes para obtener ciertos efectos es mera facilidad. Yo estoy cada vez más convencido de que para el cine ha llegado la hora del pensamiento. Para mí el cine es una disciplina de la poesía.

FISCHERMAN: Si Hugo aspira a un cine-poesía, yo aspiro a un cine-música, con la libertad total que tiene la música, que le permite ser el arte más abstracto. *The Players*, si por analogía se le buscara un lugar en la historia contemporánea de la música, estaría en el neoclasicismo de cierto Stravinski: fragmentación de los temas, reconocimientos melódicos ingenuos, politonalidad vertical. Aún falta ingresar de lleno al atonalismo, irrumpir en la electrónica, etc. Pero el ámbito de donde recojo estímulos formales, estructurales, es la música.

COZARINSKY: Si *Invasión* presenta una banda sonora totalmente



Sonido e imagen se modifican mutuamente: el silencio de la penúltima secuencia. (*Invasión*, Santiago.)

hacia el ideograma



La exasperación del lente y la luz como sistema. (*The Magnificent Ambersons* —Soberbia—, Welles.)

reconstruida, y que extrae todas las posibilidades de esa reconstrucción, *The Players*... repite en su banda sonora el planteo de *assemblage*, a lo Rauschenberg, que es la estructura primaria de todo el film, y lo lleva a sus consecuencias extremas. Por una parte, sonido directo; por otra, *playback* para los números musicales; también, la regrabación común. Cada especie de sonido define al otro: el sonido directo, con su leve zumbido básico y resonancias desusadas, porque acústicamente reales; la regrabación y el *playback*, sonidos "químicamente" puros, con distancias cuidadosamente medidas. Y en el plano de la materia verbal: desde los balbuceos y frases espontáneas de la improvisación hasta los versos de *La tempestad*, ambos subvertidos: los primeros con resonancias rituales, los segundos equivocados, mal dichos. La banda sonora recoge, por ejemplo, dos versiones de un mismo parlamento, sucesivamente, con risas del equipo al fondo. Habría que citar cada escena, en el plano sonoro, por todo lo que supone de distinto a las demás. Esto sin entrar en la música, con sus niveles "intertextuales": desde el atonalismo inicial a las parodias emocionales y triunfantes del final.

FISCHERMAN: Cuando Hugo dice que sabía lo que quería con *Invasión* desde el guión, siento ganas de decir que yo no sabía nada y menos que nada adónde iba. Sí, mi experiencia fue una experiencia casi pura del cine, donde me plantee todos los problemas y me propuse resolverlos en una obra cuyo interés fuera el de ese mismo proceso: el de la producción, o no, del fenómeno llamado cine. A veces pienso que en cierto sentido *The Players* es una forma de cine casi directo. Elegí un espacio (una galería de Lumiton), convoqué allí una serie de elementos y me puse a ver qué ocurría. Por ejemplo, una noche llegué sabiendo que esa noche filmaría el naufragio. Las maquetas, los efectos realistas estaban descartados de antemano; pensé una serie de movimientos de actores y luces, casi una pantomima, pero no me convenció; constantemente volvía al texto y, mientras los actores lo leían, advertí que allí estaba el naufragio, en la dificultad de esa lectura, en los errores y pausas fuera de lugar. En el film el naufragio es la lectura de la escena I del acto I de *La tempestad* por Edgardo Lusi, equivocándose, corrigiéndose, y Marta Campana con un cigarrillo entre los labios y un tono impávido. Una luz que gira produce el más elemental y pobre "efecto náutico" y como tal está señalada.

Porque en *The Players*, más que nada, quise señalarlo todo: los gestos, las palabras, el lenguaje del cine y el de la literatura como tales. Durante la "crucifixión" de Roberto Mosca en el set desierto, la cámara se desliza parsimoniosamente por el decorado con movimientos sucesivos, idénticos, "rimados". Como si yo dijera: "¡Ojo! ¡Va travelling!", sin pretender que ese movimiento "expres" la acción, "cree clima", etc. Es un elemento de lenguaje y como tal está expuesto, mostrando en cierto momento de su curso una acción y en los extremos de su movimiento grandes porciones de decorado vacío.

SOTO: Pienso que mucha gente no supo "leer" *The Players*... porque no pueden leer fuera de la ordenación lineal, de lo que McLuhan llama "la galaxia Gutenberg", porque no han accedido (o recuperado) la posibilidad de recibir una información por bloques o núcleos de significado. Es así cómo opera el film y nada más alejado de la noción de "discurso".

FISCHERMAN: El film es un espacio para ser llenado. Al principio no empiezo con una imagen sino con palabras: el primer cartel dice "Aquí es dónde..." marcando el espacio y la imagen aparece para llenar ese espacio que la palabra ha señalado. Además, ese travelling que recordé me importa también por la impersonalidad que aporta a la visión: eso es una cámara "que no da pelota", un ojo frío que rehúsa concentrarse en el objeto. Aunque después no tuvo esa forma concreta, al filmar partí del recuerdo de los reflectores montados en las torres de vigilancia de un campo de prisioneros, como aparecen en tantos films: una luz que va y viene mecánicamente por un escenario nocturno. Si no llevé las



Una fascinación persistente que sin embargo incluye la ironía. (*Strangers on a Train* —Pacto siniestro—, Hitchcock.)

hacia el ideograma



La visión "normal" como clave elegida y respetada: el objetivo 50 aún es el delirio. (Invasión, Santiago.)

cosas al límite alcanzado por Hugo con el 50, trabajé sin embargo con lentes tradicionales (el 28, el 50, el 75). Las tres veces que usé el zoom lo hice con deliberada ironía. Edgardo habló de la música paródica. Mi trabajo con Roberto Lar, el compositor, partió de la música de cine, específicamente de todo lo que pueda sugerir Hollywood. Yo le decía: "Aquí viene Gunga Din" o "los aliados liberan París" y él me entendía; la partitura del asedio de los ángeles al dormitorio de los Players tuvo por modelo la serie de TV *Misión imposible*.

COZARINSKY: Esto me recuerda un proyecto que me contaste una vez: un film de cuarenta y pico de minutos, constituido sobre la forma de una serie de TV. Un prólogo de, digamos, tres minutos que establece la situación, varias secciones de ocho minutos o cuanto sea que tienen las secciones de toda serie, con un golpe de suspenso al final de cada una para que la atención del espectador atraviere indemne el espacio de publicidad, y finalmente el epílogo donde una vez aclarado el misterio o cumplida la misión los protagonistas se reúnen y festejan o parten hacia nuevas aventuras. Lo que me interesa es que tomes esas imposiciones como forma, tan exigente como por ejemplo puede serlo la de la fuga para un músico, y respetes esas reglas para crear en su interior, estimulado por la misma restricción.

SOTO: Es lo que ha hecho Manuel Puig con el folletín en *Boquitas pintadas*, al aceptar (y derivar una tensión incalculable) de la forma tradicional, por entregas, del folletín. Cada entrega de su libro, cada capítulo, tiene una extensión tan medida como si debiera adecuarse al cuadernillo semanal.

SCHEUER: ¿Acaso la historia del arte y de la literatura no es la de la ascensión de los géneros menores, populares, subalternos, al primer plano, a la elaboración y la jerarquía de una forma culta? Norman Mailer ha escrito sobre esto.

FISCHERMAN: A mí me interesa la posibilidad dada al espectador de descubrir qué sucede, no ya en el plano de la trama, del argumento, sino también en el del lenguaje. En *The Players*... se prescinde de las reglas de oro de la información. Hay una historia oculta, no comunicada, casi imperceptible: en la Fiesta de los Espíritus, el "tigre" Cedrón saca a bailar a Cristina; durante el ataque, mientras todos pelean, ellos dos quedan acariciándose sobre una cama; cuando suena la campana, el *angelus*, los ángeles derrotados se retiran, sólo el "tigre" pretende quedarse junto a Cristina y todos los *players* lo atacan; Cristina grita, patalea, pero hay que festejar el triunfo y olvida cualquier otra cosa; el cadáver del "tigre" queda tirado, solo en el dormitorio, durante los festejos. Esta historia está apenas comunicada, sin primeros planos o en tomas montadas de tal modo que dificultan la identificación de un rostro; la cantidad y casi anonimidad de figuras impiden desprenderla limpiamente de la textura total del film. En el plano del lenguaje, me importa quebrar la hipnosis de la imagen proyectada, la identificación hipnótica del espectador. Brecht creó sus recursos de "distanciación" para el teatro, pero no sólo no los agotó: el cine posee más posibilidades en ese sentido y debe explorarlas, precisamente porque en su ámbito la identificación es más perfecta, la hipnosis más hermética. Porque el cine es intrínsecamente truco: su base es el famoso mecanismo fisiológico de la persistencia de la imagen en la retina; llevado a un extremo quizá absurdo pero válido, esto no es más que enajenación del sistema perceptivo del hombre.

COZARINSKY: Pero la mayoría de las obras más valiosas del cine operan con esa fascinación: Hitchcock, por ejemplo.

FISCHERMAN: Es cierto, pero importa advertir hasta dónde hay ironía en sus films. Polanski, por ejemplo, luce su ironía en forma más abierta, casi complaciente; sin embargo, *Rosemary's Baby* provoca la enajenación absoluta del público. En cambio, cualquier film de Hitchcock, mientras respeta las reglas del juego y no se rebaja a burlarse de los materiales con que trabaja, está impregnado de una ironía sutilísima. El público salta y al mismo tiempo



Cristina y el Tigre en el lecho durante el combate: lectura difícil, información retaceada. (The Players..., Fischerman.)



Una superficie neutra, lisa, de donde no parten ganchos hacia el espectador. (The Big Heat —Los sobornados—, Lang.)



La sencillez transparente de los clásicos: ¿un arte irre recuperable? (The River —Río sagrado—, Renoir.)

se sonríe. Puede ser una cuestión moral, pero está en el lenguaje, y en esa diferencia está la nobleza de una visión.

SANTIAGO: El problema es saber si hoy es posible recuperar la posibilidad de un cine clásico, donde todo está en la imagen, como en Walsh o en Renoir.

COZARINSKY: Lo curioso es que en *Invasión*, donde no hay improvisación o espontaneidad en el sentido en que puede hablarse de ellas respecto a *The Prayers...*, existe otra forma de distanciamiento, provocada por el rechazo de la tensión emotiva, del suspense en un tema que podía recurrir a él generosamente. Como algunos films de Lang o de Rivette, se ofrece como una superficie lisa, neutra, de donde no surgen ganchos hacia el espectador.

SANTIAGO: Precisamente porque lo que interesa es ese cine de escritura del que he hablado.

PUENZO: ¿Eso te llevó a restar intensidad a las interpretaciones, a buscar la atonalidad?

SANTIAGO: Atonalidad sí. Pero no sé si falta de intensidad. Edgardo me observó que en *Murúa* y en *Olga*, actores de larga experiencia, ese proceso provocaba una tensión que no había en los actores de experiencia menor, o en los no actores, como Paz: una tensión que provenía de la interpretación "suprimida" por el actor para alcanzar el tono que yo buscaba.

PUENZO: ¿Cómo lo lograste?

SANTIAGO: En cada caso de manera diferente. Con *Murúa* me entendí muy bien a partir del tercer día de filmación; llegó, incluso, a suprimir sus recursos más personales, como el movimiento de cejas. Pero en general usé el cansancio. Es algo que aprendí de Bresson: el cansancio, la repetición mecánica de un texto, van borrando en el actor la "interpretación" (buena o mala) que surge naturalmente, ese sistema de gestos, ademanes con que todos, actores o no, acompañamos nuestros actos y palabras. Luego surge lo que estaba escondido, el cansancio hace caer las barreras. Es con ese material eventual con lo que me interesa trabajar, donde puedo buscar los signos que necesito. Cuando hablé de la trama sonora como un sistema de signos lo asimilaba al lenguaje, a los distintos idiomas que conocemos. Pero no es con la escritura literaria, con la palabra escrita, con lo que me parece más vinculado el sistema de escritura cinematográfica. Lo que en estos momentos me ocupa, porque estoy escribiendo sobre el tema, es si la escritura cinematográfica no está más cerca del ideograma chino. Como ustedes saben, un ideograma significa una flor; con una pequeña variación, significa esa flor por la mañana; con otra, esa flor por la tarde; hasta llegar, digamos, a 234 variaciones que pueden agotar esa flor en todas las épocas del año, en todo su desarrollo, con todos sus olores y colores cambiantes. Es la única analogía, como sistema de signos, que admito para el cine.

COZARINSKY: Fenollosa, el maestro de Pound, consideraba al ideograma como la única forma de escritura poética en sí porque la poesía ya estaba en el signo gráfico, que era imagen y por lo tanto impedía que el símbolo fuera algo puramente verbal: abstracción y figuración no aparecían ya como términos opuestos sino simultáneos, coincidentes, manifestados en un mismo proceso.

SANTIAGO: Así como los trazos de un ideograma existen por su interrelación, y las letras por su interrelación en la palabra, en el cine el sistema de signos es más que nada un sistema de interrelaciones. Mientras no lo veamos como tal, quedamos atados a la imposición de la imagen bruta, esa maravilla y al mismo tiempo ese espanto de imponerle a los demás y a uno mismo "eso", eso que está delante de la cámara. Un sonido, un gesto, una palabra, una luz tienen para mí valor en la medida en que modifiquen y sean modificados por otros elementos de su misma serie y las series se modifiquen por otros. Mientras la imagen y el sonido sean tan elegidos que trasuntan una visión, un pensamiento, es decir cuanto más nobles sean, más cercanos a un lenguaje, tanto más el vine requiere una lectura, una participación real del lector para hacer suyo lo que ve. Un lector, no un espectador.

POLACO EN ROMA

El proceso de recuperación del "cine joven" en su aspecto industrial continúa.

A partir de una novela poco conocida de Arthur Conan Doyle, **Las Aventuras de Gerard**, la productora inglesa Sin Nigel Film (capitales norteamericanos, distribución United Artists) auspicia la realización de la primera superproducción pseudo-histórica confiada a uno de los portavoces de la nueva corriente: Jerzy Skolimovsky. Con la colaboración habitual del **chef** operador Witold Sobocinski y del cameraman —y escenógrafo— Andrzej Kostenko, el realizador polaco que parece haber abandonado —¿temporariamente?— su patria sigue —de algún modo— las huellas de su compatriota Roman Polanski. Este rechazó el proyecto de dirigir la obra de Conan Doyle y propuso en reemplazo suyo a Skolimovsky. El director de **Barrera** no dudó en aceptar, tal vez impulsado a abandonar su país en el cual la mayor parte de su breve producción ha sido —es— puntillosamente perseguida por la censura. (Una de sus realizaciones, **Arriba las manos**, fue interdita después de un solo día de exhibición pública).

La superproducción fue proyectada y encarada luego con todas las reglas: unos hasta hablan de una inversión de más de trescientos millones de liras. El **cast** incluye a Peter McEnery (el hijastro en **La ruleta** de Roger Vadim), Claudia Cardinale, Eli Wallach, Jack Hawkins y Paolo Stoppa. Se registró en Panavisión y technicolor, y colaboraron en ella especialistas y estudiosos de la España napoleónica y goyesca (contratados de Cinecittá), época en la que se sitúa la acción de la película. El antecedente más inmediato que parecen haber tenido en cuenta los inte-

MOVIOLO

grantes del equipo es Tom Jones de Richardson.

La novela de Doyle es un relato de corte humorístico-heróico-burlesco y puede resumirse del siguiente modo: "La Cardinale es Teresa, condesa de Morales, una bella revolucionaria encargada de interceptar un importante mensaje confiado por Napoleón (Eli Wallach) en persona a Etienne Gerard (Peter McEnery), victorioso brigadier-general del cuerpo de Húsares. La aristocrática guerrillera empleará todas sus armas para cumplir su misión cayendo —previsible— en los amorosos brazos del héroe".

A pesar de la lenta y extensa filmación de cuatro meses (un ochenta por ciento del rodaje se llevó a cabo en exteriores), a pesar de la existencia de un segundo equipo (a las órdenes del italiano Paolo Cavara el de **L'Occhio Selvaggio**), a pesar de la "construcción" y posterior "desmantelamiento" de Dachau y Masséna, Skolimovsky ¿has hecho un filme de autor?, ¿cuáles serán los vínculos entre estas literarias **Aventuras de Gerardo** y sus resultados anteriores, **Walkover** o **Le depart**?

En el rodaje se eligieron cuidadosamente y utilizaron objetivos 350, 500, teleobjetivos y zoom en secuencias enteras de largos planos, de espacio único, pluridireccional y con incidentes sucesivos.

Los efectos obtenidos son sorprendentes, según anticipan. Ayudan a crear una suerte de suspense cómico. Tal el primer plano que hace ver la cabeza de Napoleón dando las órdenes y refiriéndose a secretos de Estado (objetivo: 500). De tanto en tanto la cabeza desaparece por la parte inferior de la pantalla y se escucha en **off** una voz repitiendo misteriosamente algunas cifras numéricas. Lo insólito de la escena es que va en aumento desde el momento en el que —gracias a un vertiginoso zoom hacia atrás (objetivo: 500)— los espectadores comprueban que Napoleón está instalado en una bañera imperial combinando los asuntos de Estado con los elementos de su higiene personal. La comicidad crece con la presencia de dos aduladores mentirosos que elogian la "capacidad respiratoria" de Su Majestad.

Otros efectos de cámara provienen —como diría Pasolini— del "mundo prefilmico". Se trata de elementos pre-existentes que se incorporan a la filmación confundiendo e integrándose en la obra creadora. Es conocida la capacidad de Skolimowski para crear insistentes sucesiones de efectos cuyos orígenes son difíciles de determinar: en la escena más vertiginosa del film —una cacería del zorro— los vericuetos que recorre la cámara parecen inauditos. Una escena de interés es la fotografiada en el castillo de Bracciano, a más de cien kilómetros de Roma. El punto da partida es el siguiente: Teresa introduce en la casa de su tío (Paolo Stoppa) al teniente Gerard, quien debe más tarde abandonar el lugar sin hacer ruido. Desgraciadamente ellos se toparán con el tío, un hombre paralítico y ciego pero no sordo. Gerardo no se anima a hablar mientras a Teresa le previene que podrán huir sin ser descubiertos. Skolimovsky construye esta breve escena de transición, con



tres elementos fundamentales: el espacio visual, el espacio sonoro y el juego de intérpretes. Comienza el planteo con una posición de la cámara que permite descubrir un aposento vacío, más ancho que largo, con una puerta cerrada en el fondo. Luego del momento de atención se oyen pasos que vienen desde la derecha —en off— de la pantalla. Gerard desciende los últimos peldaños de una escalera y atraviesa la pantalla para desaparecer por la izquierda. Se oyen sus pasos, retorna el protagonista en sentido inverso al campo de la acción. En tanto camina en círculo, la puerta del fondo se abre bruscamente: asoman la cabeza y el torso de Teresa, quien se inclina y desaparece al girar Gerard, que intuye su presencia. La acción inmediata respeta las características precedentes: no hay palabras. El malicioso oficial inicia un juego casi danzarín con Teresa —y su coquetería—. Los actores avanzan y retroceden. La cámara también. Es ése el momento —rápido travelling mediante— se descubre una nueva puerta (simétrica a la anterior), y se comprende que la acción retrospectiva es observada desde el nuevo espacio. Este espacio inmediato es "cerrado" por Teresa, cuyas manos cierran la puerta y se pierden en la habitación anterior. Otro elemento interviene: la voz en off. Se escucha preguntar: "Who's there". Gerard, atemorizado, saluda militarmente. Cuando va a responder, Teresa le cubre la boca. Con gestos le indica la ceguera del tío. Todo el filme está armado de esta forma, con desplazamientos de cámara que destruyen las escenografías anteriores y construyen nuevas, tan inéditas como inexplicables y desconocidas. Estos desplazamientos, sumados a la confianza en la mímica de los actores, no resultan desconocidos. Al contrario. Pero, ¿hay que atribuirlos a Jerzy Skolimovsky, o a Yurek Skolimovsky —el nuevo nombre que el polaco adoptó para el exilio romano?

Hernando Harb

LA FIDELIDAD: ¿OTRA TRAICION?

Juan José Jusid desea responder a quienes consideran "de consumo" su cine y lo tildan de cómplice de lo que denuncia. Publicitario de oficio como la mayoría de sus rivales —algunos solidarios y militantes de los grupos de "cine liberación"— Jusid no lava su conciencia culposa haciendo "comerciales de la violencia". Prefiere ahondar otros temas que lo preocupan: en La fidelidad, su planeado segundo largo, intenta aproximarse a las situaciones que conciernen a un individuo en la antipoda de lo que siempre aspiró ser.

Jusid estuvo en Pesaro, Berlín y Karlovy Vary y vivió el lanzamiento de La hora de los hornos. Pese a tener con Solanas un enemigo común (distribuidoras, Comisión de Censura, la Motion Picture, El Sistema) difiere radicalmente en los caminos para alcanzar un objetivo, ese objetivo que parece ser el anunciador de las películas del Tercer Cine: *doña Revolución*.

No creo que Tute Cabrera ni La fidelidad puedan encuadrarse dentro de tales lineamientos ni que participen de ese comelo que desencadenó La hora

(ojo: no por culpa de Solanas) entre los intelectuales, especialmente europeos. En Europa tienen la imagen de una Gran Latinoamérica en estado de guerrilla permanente y encontraron que esa película respondía a su molde mental. La hora los agredía, les decía "No permitamos la colonia, el subdesarrollo, la penetración cultural". Europa está en una actitud masoquista: quiere que le digan decadente. Las películas del Tercer Cine (Solanas, Glauber Rocha, Jorge Sanjinés) van en busca del apoyo europeo y casi ni se ven en sus respectivos países (salvo el caso especial de Rocha). No son películas para que teóricos italianos las clasifiquen y ubiquen dentro de una nueva estética revolucionaria: su misión —su valor— está en agitar aquí, como respuesta a la violencia de nuestros países. El éxito que tienen en Europa es casi la negación de lo que se proponen —o deberían proponerse— sus autores: hacer películas de consumo para ciertos sectores que puedan llevar adelante un cambio.

Nuevamente los europeos nos imponen moldes culturales.

Concreto pienso que el cine es una posibilidad de conocimiento. Hago una película para testimoniar, documentar o investigar determinados problemas, sean de índole humana, psicológica o social. Al circunscribirme a documentar algo, mi ubicación política pasa a ser accesorio. Lo que da validez al documento es la profundidad del tratamiento. Admiro a Balzac a pesar de que era un monárquico recalcitrante: dejó uno de los testimonios de la burguesía en ascenso más sensacionales de la literatura. No necesariamente un revolucionario va a hacer una obra de arte revolucionaria. Es fácil que de pronto un burgués como el caso de Proust deje una obra importantísima por su testimonio. O Kafka, un hombre lúcido en su momento sin haber estado ubicado políticamente ni tener participación en movimientos.

¿Y cómo entendés el cine, no en el sentido clásico del término sino por el papel que juega hoy, aquí, en la Argentina de fines de 1969?

Te repito que lo único que puedo y sé hacer es testimoniar, dejar documentos sobre cosas que representan mis preocupaciones, mis obsesiones, mis puntos de vista. Estos son los tabiques que separan la investigación científica del arte: el arte testimonia subjetivamente una realidad.

Además te diré que desconfío de la posibilidad de modificar a la gente a través del cine. A nivel individual, diariamente la gente se carga con toneladas de información. Ante ese bombardeo, el cine es apenas un gorjeo. Hablo desde el terreno donde la cultura es una super estructura o el producto de una estructura económica. Desde ahí, sus posibilidades de incidir son prácticamente ínfimas. Lo que sí puede es desentrañar la hipocresía de las ideologías: si hago una película donde se cuestiona la familia, los grandes moldes de vida o propiedad, creo en torno del espectador una particular sospecha. Frente a lo que recibe masivamente por otros medios inexactos y distorsionadores, el cine puede mostrar verdades profundas, contraponer información, aportar testimonios menos falsos, rea-

Lo supremo en cines de arte...

CINE LORRAINE

Donde siempre se encontrará "esa película que no pude ver".

Donde el espectador pasa a integrarse a una cultura cinematográfica, que enorgullece a Buenos Aires.

Ahí, en Corrientes 1551

Dirección general:

Alberto Kipnis

Librería

CENTRAL LITERARIA

Florida 378 ó corrientes 640
local 20

POSTERS

NOVEDADES - DISCOS

El surtido más completo
en tarjetas de felicitaciones
y humorísticas.

Descuentos especiales

acaba de aparecer

ISAAC DEUTSCHER

LOS JUDIOS
NO JUDIOS

y otros ensayos

ediciones kikiyon

les a partir de una experiencia individual: la del autor. Particularmente me interesa reivindicar este planteo frente a los de un arte masivo. Aún siendo un trabajo de equipo, el cine como toda obra de arte es una visión personal y no funciona como la sociología, con bases científicas o estadísticas, sino que se maneja de manera distinta: conmueve de manera distinta.

Me hace dudar esa gente que en lugar de tener algo que decir se propone moldes morales, decir lo que la gente necesita que le digan.

Volcamos a esta Argentina deformada, tergiversada, postergada...

Todo tipo testimonio su tiempo. Balzac, Proust o Cortázar por el solo hecho de estar insertados activamente en un sistema logran que su arte lo extraiga, lo documente, inclusive a pesar de ellos. Vivimos en una sociedad en crisis y existen 20.000 maneras de documentarlas.

Tute cabrero —con su carga de aciertos y errores— pudo serlo de algún modo. ¿Pensás que La fidelidad irá más lejos en ese sentido? ¿Cómo?

Desde el libro: hacerlo me llevó casi diez meses. Fue una experiencia distinta a la Tute. El de Tute fue pensado como para una película de 40 minutos que integraría un largo con otros dos medimétrajes. A pocos días de empezar a filmar, éstos fallaron y nos vimos obligados a agregar escenas. Lamentablemente los estiramientos no se elaboraron como el resto y se convirtieron en baches, en morosidades innecesarias. Su falla es de estructura: no agudizamos el conflicto ni lo profundizamos. Sólo lo superficializamos.

Hasta entonces yo tenía una serie de objetivos. La película me confirmó algunos y puso en duda otros. Quería probarme a mí mismo que un cine con manejo de actores era fundamental. Nuestro cine jamás lo tuvo de manera decorosa, creíble. No se trata de un buen actor sino de un buen conjunto, un buen nivel. Para eso ensayé mucho previamente, sin cámara. Otro elemento que adolecía el cine argentino

MOVIAOLA

era de buenos diálogos; yo adoraba el cine norteamericano por eso: por su precisión.

En **La fidelidad** me interesa el libro como estructura, como puede importarle a Bergman o a Losey. Basta de guiones chatos, superficiales, aburridos. En Argentina no es que no se los elabore temáticamente —a veces se han tocado temas importantes— sino que se descuida su tratamiento. **Tute cabrero** es una película obvia, donde todo está cantado desde el vamos. Quiero un cine que apasione como un cuento de Quiroga, que exija meterse en él hasta el cogote. Lees a Cortázar, si te gusta, o a Marechal y te zambullis. Como tratamiento, **La fidelidad** puede tener cierto parentesco con **El sirviente**: no niego influencias (o admiración) por el dúo Losey-Pinter, sobre todo el de **Extraño accidente**.

Trabajé con Roberto Perinelli sobre una idea que ya había empezado a elaborar antes por mi cuenta. Básicamente buscamos situaciones donde pasaran cosas. No como en **El dependiente**, de Favio, donde sólo se juxtaponen escenas, una detrás de otra, sin un crecimiento dramático, un conflicto, una línea de interés. O como en **Breve cielo**, de Kohon, donde el espectador se aburre tremendamente. En ninguna de las dos pasa nada: y no porque falte acción sino porque el libro no acciona dramáticamente, porque los personajes no crecen.

Con **La fidelidad** intentamos algo distinto: no queremos que la gente se distraiga averiguando dónde puse la cámara sino que se atrape con lo que pasa.

¿Y qué pasa?

Es la destrucción de un tipo en el sistema, el proceso de transformación que lo lleva, en determinado momento, a enfrentarse con su imagen de veinte años atrás y descubrir que inconcientemente, aceptando las propuestas del sistema, se ha ido complicando y está en la vereda de enfrente: es el tipo que negó siempre. Hacia el final tiene una reacción totalmente irracional que trata de cuestionar ese total deterioro del que se siente víctima y que él mismo ha condicionado.

La fidelidad es una traición a la adolescencia, a los años de Los Grandes Ideales. Todos fuimos reformistas, todos peleamos por una Universidad Nacional. Por la Izquierda Argentina pasaron casi todos los actuales dirigentes de empresa, políticos y mayor parte de los que manejan la represión (o que están contra el cambio). La gente ha participado de todos esos movimientos en un estado de lirismo, de gran entrega; con los años terminó entregándose, acondicionándose: ahora aceptan el estado de las cosas. En **La fidelidad** quiero analizar eso: cómo un individuo —frente a una adolescencia y un adul-

terio de rutina— desespera buscando lo irrecuperable de la juventud, de los primeros apasionamientos.

Jusid lo confiesa: para él, hacer cine es como hacer el amor. Tan ingenua como maliciosamente, también le gusta preguntar si se ama dentro o fuera del sistema. Francamente creo que lo importante es con quién se haga y cómo se haga.

JUAN CARLOS KREIMER

CINE & CRITICA

Durante más de una década la crítica cinematográfica francesa ha sido tema polémico para directores, productores, intérpretes, público general y especialmente otros críticos. A favor de ella se han aducido las virtudes de la sinceridad, el reconocimiento de la actitud subjetiva que supone una valoración y sobre todo la circunstancia de que de un grupo de críticos, centrados mayormente en la revista **CAHIERS DU CINEMA**, han emergido nombres famosos de la Nouvelle Vague francesa, como François Truffaut, Jean Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Doniol-Valcroze. Contra toda esa escuela, a su vez, han proliferado las argumentaciones: el subjetivismo extremo nada enseña al lector, mientras los textos largos, complicados y difíciles lo ahuyentan. Más aún, esa crítica es culpable de haber inventado la Política del Autor, una peregrina teoría crítica que ha elogiado de antemano todo lo que hicieran ciertos directores elevados al trono (Howard Hawks, Preminger, Hitchcock, Fuller) y subestimado de antemano todo lo que hicieran otros directores condenados para siempre a una especial Lista Negra (Wyler, Huston, Zinneman, David Lean). En uno y otro caso, la Política del Autor linge desconocer que el cine (y más aún el de Hollywood) está condicionado por productores, libretistas y diversas circunstancias sociales, políticas y económicas, lo que obliga a reconocer que el director rara vez es el único responsable de su film.

Como otros críticos franceses, Michel Cournot ha llegado también a la realización, como director y libretista total de **Les gauloises bleues**. El reportaje siguiente, tomado de **Realités**, procura sondear en sus mecanismos críticos. Más de uno de sus párrafos contiene afirmaciones discutibles o contradictorias, pero eso es habitual en su generación, su profesión y su nacionalidad.

¿Cree usted en la utilidad de la crítica? ¿Mientras fue crítico, tuvo la impresión de ayudar al cine? Y hoy, convertido en realizador, ¿cómo ve a la crítica?

Michel Cournot: Me pregunto si un crítico alguna vez tiene la impresión de ser realmente útil. Creo que un problema semejante se le plantea cada vez que se estrena una película. En cuanto a mí en mi papel de director, el problema ya no me afecta. Mi película **Les Gauloises bleues** ha sido programada sin que tenga necesidad alguna de ser apoyada por la prensa. Como crítico fueron muchas las ocasiones en las que brindé mi ayuda a un film, pero lo hice después de su estreno, nunca antes. Tal actitud intentaba superar ese obstáculo referido a la utilidad o inutilidad de la labor de uno. De todos modos, jamás sentí la impresión de servir realmente. A veces he publicitado a una película mientras



duraba en cartel, haciéndole una minuciosa e insistente propaganda semana tras semana. Me resultaba entretenido, personalmente, nada más. Hoy comprendo que ese atosigamiento publicitario termina por irritar al público. La gente se siente como intoxicada.

Usted se está refiriendo a un trabajo más bien conectado con la promoción. ¿Le parece que le corresponde a un crítico publicitar un estreno determinado? ¿O tal vez opine que es una necesidad actual en relación a un sistema dado de antemano?

No veo ningún mal en la actitud de un crítico que se sienta con la autoridad necesaria como para poder escribir continuamente, si le place, acerca un cierto tipo de cine o de determinado realizador. Máxime cuando por lo general algunas presiones internas (los

cisa una crítica de larga duración? Tenga en cuenta que un lector debe de enfrentarse con muchas diariamente.

Hay que saber hacerlo. Conocer las reglas del juego. A la gente le divierte leerlas del mismo modo que si comentara la personalidad de un nuevo conocido. Lo que se dice 'chimentar' acerca de alguien nuevo. El crítico debe intentar que los primeros pasos se encaminen en este sentido. Debe 'chimentar', al oído, si se quiere. Es una inclinación natural de la mente interesar por otros siguiendo las vías de la curiosidad.

¿Los mismos métodos de los 'cendadores de ferias'...?

No, no en el sentido de que deban hablar de cualquier cosa y forzosamente, forzosamente que es lo mismo. Se trata de hacerlo espontáneamente.

Sintetizando, ¿tal vez quiera usted decir que se trata de una labor —sobre todo, ante todo— de información?

¡No!, ¡no!, ¡no!, señor. Yo no creo en la efectividad de las informaciones. Estas son simples referencias, acumulaciones de datos y... pare de contar. Por ejemplo: ¿para qué sirve decir que Jeanne Moreau trabaja en un título determinado? Para nada, amigo mío. Tengamos en cuenta que la Moreau de cierta película no tiene nada que ver con la Moreau de otra realización. No es la misma. En una puede estar tan mal como muy bien en la otra. En una interpretar a una criatura angelical, y en otra a una... marrana. ¿Qué decir de Raoul Coutard, el iluminador? Por un lado puede hacer las bellas fotos de *Pierrot Le Fou* y por el otro algunas infamias al estilo de *Mademoiselle o La Novia vestía de negro*. Claro que en el caso del iluminador debe de tenerse en cuenta si ha trabajado con los elementos indispensables, si ha contado con un buen 'metteur en scène' que lo guíe, etc. Las imágenes fotográficas para *Mazel Tov* o para *Una noche, un Tren* no tienen nada que ver con los resultados del film, que pueden ser buenos. Tampoco creo firmemente que el señor que dirigió *El Marinero de Gibraltar* sea el mismo de *El Mundo Frente a Mí*, nunca voy a creerlo. El mismo Richardson no pudo haber hecho ambos. No tienen nada en común. Ya ve, son varios ejemplos. A nivel de información no sirven para nada... Conozcamos a algunos autores de films que le han gustado que usted los defendiera sistemáticamente, pese a ciertos ataques... Informaba constantemente sobre sus actividades... Cierto. Y claro que lo hice. Pero le otorgaba a mi trabajo un toque especial.

¿Puede suceder que entre una y otra película de un mismo realizador no exista absolutamente ningún vínculo en común?

Sólo ocurre en los casos de autores individualistas. Y hay pocos. En Godard no hay vínculos. Leí libros enteros, a menudo ensayos larguísima escritos con el único propósito de demostrar que todas las películas dirigidas por Resnais o Hawks eran similares. Cuando finalizaba la lectura de cada uno estaba convencido de lo contrario. Hay autores que lo son de hecho, y otros que, al fin de cuentas, son el equivalente de Raymond Rouleau en el teatro. Yo no veo ningún vínculo entre *Hiroshima Mon Amour* y *Maribad*. Tampoco entre éstas y *Yo te amo, yo*

PIETRO ARETINO DIALOGOS PICARESOS

Un clásico del erotismo que ha dado ocupación a generaciones de censores porque revela los secretos de las prostitutas, las monjas y las mujeres casadas con derroche de humor e imaginación. Pero, también, una joya literaria no inferior al *Decamerón* o a *Gargantúa*, cuyo humanismo, vitalidad, audacia e irreverencia hicieron el deleite de desprejuiciados y exquisitos.

Editorial Merlín
Puán 1427 / Buenos Aires



periódicos imponen una publicidad, exigen 'detenerse' en un título) 'solicitan', por ejemplo, hablar una semana de *Boom*, de *Losey*, y la siguiente de *Bullit*. Son contadas las oportunidades que se tienen de escribir sobre el creador que uno admira o una obra de interés. Cuantas veces uno tenga esta ocasión y sepa aprovecharla puede llegar a despertar el interés —o a provocarlo— de un productor. Y hasta lo escucharán los distribuidores. Considero que la 'relación' que se produce entre crítico y espectador después de estrenada una película, es una cuestión aparte. Se trata de una 'vinculación' de índole particular. Algo así como aleatoria, incomprensible mientras dura, insegura cuando se inicia, desconocida en los primeros tramos o intercambios. El crítico no puede impedirla. Lo que sí puede hacer es prolongarla, aumentar las dimensiones de un comentario, prevenir a un espectador, acondicionarlo, despertarlo, atraerlo, hasta seducirlo.

¿Considera que toda crítica tiene, o podría tener, cierto gancho en el público? Creo, sinceramente, que la crítica de una hora de duración es completamente inútil. En todo sentido.
Preo, ¿cree también, que el público pre-

te amo. Del mismo modo que Tartufo o El zapatito de raso no son semejantes porque Rouleau los haya llevado a escena. Fijese que nunca se dice que se presenta El zapatito de raso de Rouleau pero sin embargo se acepta mencionar Hiroshima Mon Amour cada vez que se estrena un nuevo Resnais. Para mí, hay tanto vínculo entre Hiroshima y Yo te amo como lo hay entre Ricardo III y La Cantante Calva llevadas a escena por un mismo nombre...

¿Usted considera que el director teatral es más libre que el cinematográfico?

En todo caso no es más autor de films uno que autor de obras teatrales el otro. Jean Louis Barrault o Jean Vilar no son autores de Ricardo III, sino Shakespeare. Al menos se presume que fue él. Pero éste no es el mismo razonamiento empleado en cine, para juzgar La Chinoise que es, desde luego, un film de autor y El último suspiro que dirigió Melville aunque no le pertenezca. Tomemos este último caso, verdaderamente fabuloso. Fue necesario que José Giovanni escribiese un artículo en Les Lettres Françaises para que se explicara que El último suspiro no era obra de Melville sino suya, íntegramente. Giovanni utilizó un montón de recortes que sólo describían las manifestaciones talentosas de Melville y apoyándose en una cantidad de detalles del film, minuciosamente analizados, demostró, fundamentó, que correspondían totalmente a su libro. Los ademanes, las miradas, los movimientos, los desplazamientos y hasta los encuadres figuraban en el original. Entonces muchos se preguntaron ¿dónde está el trabajo de Melville, su labor creativa?

¿Cómo explica usted que cierta historia, al ser dirigida por un cineasta, resulte totalmente diferente que cuando la realizó otro cineasta. Esto se comprobó muy seguido en el cine norteamericano...

Es cierto. Una película está hecha de mil cosas. El montaje es una de ellas. El individuo que tiene la iniciativa de la empresa toma decenas de decisiones por segundo. No digo que Resnais o Melville no las tomaran, sino que Vilar también las toma al igual que ellos en el teatro... Entiéndame bien... Recuerdo que no existían ninguna vinculación entre Tartufo en escena, lle-

MOVIOLO

vada por Jauvet en El Ateneo, y la representación dirigida por alguien cuyo nombre escapa a mi memoria en el Teatro Francés. No era la misma obra, tampoco los mismos protagonistas, ni los mismos colores, ni las mismas vestimentas, pero lo cierto es que se trataba de la misma obra.

¿Considera que la labor del metteur en scene es una intervención creadora?

Sí, sí... pero la obra no es suya. Para usted el Autor, con mayúscula, es el Señor que la escribe?

¡Por supuesto! El director cuenta la historia que ha inventado el autor...

¿El razonamiento empleado para el teatro es igualmente válido para el cine?

Sí. Va entendiendo.

¿Usted no admite un poco que el cine puede ser un arte colectivo?

No. Realmente Hiroshima Mon Amour es de principio a fin una obra de Marguerite Duras, así como Mariemba pertenece, de la cabeza a los pies, a Robbe-Grillet. El mismo Robbe-Grillet lo admite, sabrá usted.

No estoy convencido que Resnais piense lo mismo. Sería un esquema demasiado simple. Cuando Franju dirige una novela de Mauriac, y éste confiesa que se encontró ante la película como "un espectador de Franju", es decir, ante una obra de creación que casi no le pertenecía. Yo, lector de Mauriac y espectador de Franju veo dos resultados totalmente distintos, opuestos diría, entre las dos 'Therese Desqueyroux', la literaria y la versión cinematográfica. Adapto esta situación a su esquema.

En el fondo no es lo que quise explicarle. Pero, si tomamos su ejemplo, diría que Mauriac mintió porque le venía bien hablar de la película...

Usted mismo está por filmar una película que será la adaptación de una novela.

No va a ser una película "de Michel Cournot", entonces...

No. Mi trabajo consistirá en intentar ser lo más fiel posible al original. Ser lo más fiel al autor, a lo que quiso decir. En otros dominios, que no sean los del cine, ocurrirá exactamente lo mismo.

Como en el teatro...

Sí, como el caso del teatro.

¿Qué entiende al referirse a 'la fidelidad'? ¿Qué es 'la fidelidad'? Usted tiene la obligación de interpretar algo que otro ha terminado.

Tengo la obligación, por supuesto. Pero no va a ser una película mía. En absoluto. Va a ser lo que quiso que fuera en el cine el autor de la novela.

Entonces, ¿por qué filma esa novela?

Porque filmarla me estimula, me excita. Y me parece un libro maravilloso. Y porque hay un personaje femenino protagonista que quiero ver en la pantalla. Se me asemeja bastante.

Usted dice que un personaje se le parece, entonces si usted siente deseos de hablar acerca de él es que tiene deseos de hacerlo de sí mismo...

No tengo ganas de hablar de mí. Al comprobar la semejanza comprendí que filmando la novela no tendría un problema de infidelidad muy grande.

A ese personaje lo va a hacer vivir, sentir, mostrarse, etcétera, etcétera.

No. El autor del libro lo ha determinado anteriormente. Van a ser los gestos, movimientos, del libro. Por otra parte el autor ya rehusó los nombres de varias actrices muy conocidas cuando yo las había aprobado para ese personaje tan parecido a mi modo de ser. Como verá, hasta el mismo nivel de mi interpretación es el de la fidelidad.

En definitiva, para usted la dirección sería la comprensión de la inteligencia que un texto contiene...

Pienso que sí.

Me pregunto si en su caso hacer una película partiendo de algo que no le pertenece no es una manera idéntica a mostrar su modo —el que usted posee—, para escribir acerca del cine, o lo que entiende como tal.

Explíquese más... por favor.

Es decir, no resultaría hablar en imágenes de una novela, del guión en sí, de las peripecias propiamente dichas, sino de su propia ilusión reflejada en las imágenes. Sus críticas como comentarista de cine no eran otra cosa que crónicas puramente emocionales. Usted no decía Vi tal película sino Tuve el placer de disfrutar de tal película. Sobre todo buscaba transmitir su propio goce.

Sin embargo, intentaba ser lo más fiel posible. Tal vez lo que resultaba engañoso era la escritura, esa intermediaria. La lectura, al ser una actividad espiritual, media necesariamente para que el lector pase por diversos estados de ánimo. Yo quería hacer esto cuando era crítico. Es obvio que Lautréamont, Kafka, Valéry no imponen sensaciones idénticas, ni los mismos ritmos al ser humano. No poseen la misma coloración para teñir por igual los sentimientos del lector. La escritura interviene. Intenta poner al lector en un estado singular. Aproximándose al estado que puede conducirnos la proyección de un film. Como crítico era yo, siempre, el que escribía. Pero cuando escribía acerca de la Emperatriz Roja, Falstaff o Lawrence de Arabia mi intención era la de provocar en el ánimo del lector un cierto encantamiento, presionar so-



bre sus sentidos, su ser, su psiquis, acercándole al film cada vez más. Y esto se obtiene siempre que no se pertenece al grupo de los críticos meramente informativos...

Discrepo con usted. En efecto, existe una corriente crítica seca, llana, sin importancia. Es indispensable "meterse" en la "cosa". Sin embargo usted habla de cierto estado que se consigue por intermedio de la escritura. ¿Pero los lectores no pueden reaccionar de diversos modos?

Hay que conseguirlo pensando en el público. No en los muchos espectadores y en sus clases. El lector bien puede ser una chiquilla de las afueras o un abogado de Lille. Uno puede decir 'tengo ganas de ver este film' o 'yo no voy a poner los pies en esta sala'. En estos casos nada puede hacer el crítico. Muchos pensarán o habrán pensado al leerme y sentirse "presionados" de esta manera: ¿pero éste a qué se mete con nosotros, si no nos interesa ni un rábano esa historietita filmada? ¿Qué nos importan sus impresiones? Pero uno se dice a sí mismo qué es lo que prefiere entre la eficiente o la simple información. O una cosa o la otra. Informar para mí no significa actuar. Hay que ponerlo al lec-

gramente creador porque no se es totalmente libre. Se depende de los acontecimientos políticos, culturales, mundiales de la semana. De éstos depende que se edite el diario o que se publique un artículo. Es un trabajo bastante sordido, incierto, arriesgado, muy difícil también. La creación es escribir Los Cantos de Maldoror sin tener que buscar o conocerlo que acontece en la cabeza del prójimo, para partir de sus pensamientos con el fin de hacerlo comulgar por medio de la escritura elegida. Todo es una cocina inmundita...

Es periodismo...

Periodismo o cocina inmundita, pero algo maravilloso. Hoy me doy cuenta de esto. Lo sabía antes, interiormente. Pero lo comprendí objetivamente al releer unos artículos míos publicados en 1966 en Le Nouvel Observateur. Se habían tornado ilegibles por completo, al menos para mí. Tenían exageraciones, frases pretenciosas, eran desordenados, de una estupidez increíble. Si hubieran sido información pura al estilo de los artículos de Barancelli, no le diría a nadie que los leyera. Lo que escribe Barancelli, corre el riesgo de convertirlo a uno, de convertirlo en mierda! El quiere ser automoderado, moderno, pulido, normal, elegante, con sus términos oscuros. Un artículo mío puede compararse a una piedrecita, es poca cosa pero es algo. Uno de Barancelli es como una costilla de cerdo, si la dejamos un tiempo se podrá. Considero que el "ritmo" interior de una crítica (el que transmitirá a la postre) debe tener cierta vulgaridad. Mire qué paradoja, a veces he mentido en algunos detalles, a propósito de tocar al lector, que es lo que cuenta. Si se prende bien, si se engancha, también ha resultado informativo. Pero si es informativo únicamente, el artículo está arruinado, la película en sí está ausente. Para hacer algo bien, el periodista sacrificado debe de ser en un comienzo exagerado, payasesco, mal-educado, grotesco también, abusivo, y hasta pretencioso...

Sus artículos eran muy elaborados...

[No! Actuaba instintivamente. No eran calculados ni por un segundo. Los escribía luego de haber visto una película varias veces. Muchas veces, muchísimas. Convivía con un film sabedor de que me encontraba en un período de incubación, de intimidad total. Al final escribía sin corregir ni una palabra. Como surgía con el correr de la máquina. Sin leer... Así fue como filmé Les Gauloises Bleues...

Dejemos el periodismo, volcamos al cine...

El cine tal como lo hacen y entienden el cien por ciento de los actuales realizadores no me interesa en lo más mínimo. Montar secuencias de pedascitos de celuloide condicionados por esclavitudes técnicas no tiene nada que ver con la tarea de creación. Tomar de regreso en una puerta a un señor que antes salía de su despacho, pegar estos dos "aparatos" en una cadena, ¡ahhh!, no se imagina cómo me aburre. El cine verdadero, el de Renoir, el de Ford, está hecho así. A veces resulta bello, agradable. Hay fastidio. Al contrario del cine de Eisenstein, con él me basta que ponga una mesa, una vaca, un cartel con palabras de Lenin en la pantalla, junto a una buena señora de

LIBROS QUE MERCEN LEERSE

1er. ANTOLOGIA DE LA POESIA SEXUAL LATINOAMERICANA.

Valiosa selección de 112 poetas de 17 países en la que, además de sus poemas, se incluyen reseñas biográficas y bibliografía de cada uno de ellos. Con un prefacio del antólogo **Alfredo Tapia Gómez** donde se efectúa un profundo estudio y análisis de la poesía sexual. El volumen está ilustrado con 8 láminas fuera de texto de la valorada artista **Iutta Waloschek**. (\$ 10)

Roberto Talice: EL MALEVO MUÑOZ (Carlos de la Púa), una amplia crónica sobre el poeta de "La crencha engrasada". (\$ 6)

Jorge Miguel Couselo: EL NEGRO FERREYRA, UN CINE POR INSTINTO, Biografía del pionero del cine argentino, ilustrada con profusión de fotografías. (\$ 4.80)

Cora Cané: DESPUES DE CLARISA, una novela corta que mereció los mejores juicios críticos del presente año (\$ 2.80)

Un libro para la polémica: **CON ROSAS O CONTRA ROSAS**. 32 escritores emiten su opinión acerca de don Juan Manuel de Rosas. (\$ 5.90)

José Antonio Saldías: LA INVOLVIDABLE BOHEMIA PORTEÑA. Los cafés, los teatros, los cenáculos, etc.: una pintura feliz del primer cuarto de siglo porteño. (\$ 5.50)

Jorge Baroca: SAN CRISTOBAL, EL BARRIO OLVIDADO. La historia de dicho barrio ilustrada con fotos de época. (\$ 7.50)

Un libro para reír y pensar. **Aldo Camarotta** (creador de "Telecómicos" y otras audiciones humorísticas): **AHORA VIENE LO MEJOR**. (\$ 4.80)

JORGE FREELAND EDITOR

Casilla de correo 5093 (Central)
Buenos Aires



tor en condiciones, y el periodista se sacrificará para el logro de este acondicionamiento.

Hay un poco de violación en el asunto...

[Usted lo dijo! Y ocurre lo mismo en cuanto al cine. Yo siempre fui partidario de la violación integral.

Expresar una película con palabras implica sin embargo un trabajo creador, que será mayor cuando menores sean las equivalencias existentes entre imagen y palabra, porque será necesario retornar al principio y construir.

Sin embargo creo que la labor del crítico no es esencialmente creación, en la medida que es muy precaria. Para mí crear es estar previamente libre. En cambio esta libertad no se da como crítico. A mí me parece imposible referirme a un estreno cinematográfico la semana en que se convocaba al pueblo a un referéndum, por ejemplo. Yo no pude escribir sobre **¡Rojo, Fuego!** 7000 de Hawks la semana del bombardeo de Haylong, como si no hubiera existido para mí tal hecho dramático. Como ve no se trata de un trabajo inte-

pueblo, a un tipo vestido de ropa blanca. Suficiente. Yo me siento contento. Pero cuando veo que de un plano se pasa a otro, porque no se podía atravesar con la cámara la pared, termina fastidiándome estas dificultades físicas. Los planos de este modo obtenidos no tienen el tiempo exacto de su duración porque es el tiempo de una obra invertebrada. Como esta clase de cine no me agrada es de imaginar que como crítico me vi en figurillas. Los que se dedican a este tipo de cine terminan por abrumarlo a uno. Con esos planos, uno tras otro. Como **Bullitt**, para citar un ejemplo concreto. Quieren parecer modernos. Uno tiene la impresión de que el montaje ha sido realizado por máquinas electrónicas. Verdaderamente siniestro. No hay atisbo alguno de la existencia de una personalidad. Uno termina por añorar las obras de Fritz Lang. Poselan, es cierto, un encadenamiento de planos comandados por técnicos en el cuarto de montaje, pero cada uno tenía sus propias estructuras. Hoy el cine ha terminado por embrollarse.

Pero el cine admite que una historia pueda contarse de muchas maneras. El tiempo elegido puede ser el que a un realizador le agrade...

Hay algo tenebroso cuando una película gusta realmente al público. Porque el único vínculo existente entre el espectador y la imagen-sonido es el de un señor sentado en un sillón que se entretiene. No hay otra influencia sobre él. Deja que se deslice el tiempo...

¿Y eso no es importante?

Si el público deja transcurrir su tiempo así, después de la proyección no quedará nada del film. Sale de la sala y adiós. Esto ocurre hasta con películas de un maestro como es Hitchcock. El cine de verdad, una película auténtica, es un medio de intoxicación intensa. La

MOVIOLO

Intoxicación comienza cuando la proyección ha finalizado. Uno deberá sentirse dominado por una fiebre, como un enfermo.

¿Para usted, Cournot, el cine es Godard o Letouch?

No vale la pena mencionar nada sobre esto. Hay pocos verdaderos ejemplos. Feuillade lo hacía, Thomas Ince, Stroheim... Ese cine casi se ha acabado... Tal vez empezó a desdallecer con el cine parlante. A grosso modo, la fecha de la capitulación pudo ser 1930.

A pesar de todo lo dicho, ¿usted se propone a hacer otro film?

Sí, claro...

(trad. H. Harb)

¿CINEMA NOVO EN BAIRE?

Como el de todo fenómeno cultural, el proceso de gestación del Nuevo Cine Brasileño, se desarrolló dialécticamente. Tuvo que quebrar conductas ya internalizadas en el espectador para salir a la luz y se vio obligado a constituirse en un movimiento marginal, anticomercial y de ruptura para llegar a ese mismo espectador. Había un inmenso público con apetito de espectáculos provocadamente escapistas, sin deseos de verse cuestionado en la pantalla y con la única pretensión de hallar un entretenimiento de fácil acceso. Y casi en las antípodas, otro público, el de las internacionales "minorías cultas", se gratificaba intelectualmente siendo un sofisticado consumidor de productos importados.

Tanta y habitual invasión de creaciones culturales ajenas al ser brasileño entorpecieron (y entorpecen) la natural aceptación de obras ligadas hondamente a la fisonomía latinoamericana. Tratar de que películas "de choque" con las establecidas pautas sociales del Brasil, tengan éxito, es un modo de combatir un secular imperialismo ideológico. En esta lucha —aunque indudablemente el medio más eficaz no sea el cinematográfico— los frentes son: un cine-expresión en lugar de un cine-vehículo, un interés por los contenidos antes que por las novedades formales, una constante preocupación por la problemática socio-política nacional y una violencia en las imágenes como reflejo de una realidad violenta. Este camino, conduce al cine brasileño y con él a todo el cine latinoamericano, a una —enriquecida— vuelta al neorealismo italiano de la posguerra.

Porque se va produciendo una negación del argumento como estructura esencial: "La característica más importante y la más importante innovación del llamado neorealismo, está en haber comprendido que la necesidad del argumento era una forma inconsciente de disfrazar una derrota humana, y que el tipo de imaginación que ello suponía era una simple técnica para aplicar fórmulas muertas a hechos sociales

vivos." (Césaire Zavattini: "Revista del Cinema Italiano", Italia, 1958.)

Porque se prefiere la realidad vista "directamente", porque la tarea del artista no es emocionar o indignar a las personas con situaciones metafóricas, pero sí hacerlas reflexionar (y también si lo quieren, emocionarse o indignarse) ante lo que los otros hacen, ante lo real, exactamente como es, ante lo que sucede y se pretende ocultar, ante lo que —en lo profundo— nos constituye. En el comienzo de los años 60 se produce la verdadera ruptura, al empezar a desatarse los realizadores jóvenes (salidos de cine-clubs, egresados del IDHEC de París y muy politizados) de las "ataduras empresariales" y descubrir que: "El filme es un arte, el cine una industria". Con estos conceptos y con producciones independientes, los nuevos creadores se alejan del cine-industria. A partir de **Vidas secas** (1963, Nelson Pereira Dos Santos), obra de serena seguridad formal y **Dios y el Diablo en la tierra del sol** (1964, Glauber Rocha), un cine de epítome cultural, pero también de invención y revolución en sus sentidos más amplios y liberatorios, nos encontramos con el **Cinema Novo**. Un **Cinema Novo** con la difícil tarea de destruir férreas y antiguas pautas de ver cine que hacen que obras ajustadas en forma y espíritu a la trayectoria cultural brasileña (las citadas de Dos Santos y Rocha), tengan poca aceptación en el público. (En el Estado de Guanabara, durante la primera semana de exhibición y con críticas muy favorables, tuvieron un promedio de doce espectadores por sesión.) Mientras, realizaciones muy sensibilizadas por influencias extranjeras: **Os cafajestes** (1962, Ruy Guerra), **Noite vazia** (1964, Walter H. Khouiri), **Assalto ao trem pagador** (1962, Roberto Farias), gozan del aprecio popular y figuran entre los éxitos comerciales más significativos del período. Pero lo que tiene que destruir el **Cinema Novo** no son sólo los usos cinematográficos del espectador, sino, y más bien, todo el sistema de distribuidores, exhibidores, censores que alimentan —porque se benefician— la realización de esas películas... Así llega, en una progresiva reacción en cadena, a enfrentarse al Orden Social, finalmente responsable de esa monstruosa fábrica de filmes cómplices. Todo un mecanismo (muy necesario) conservado para producir el inmenso narcótico, enajenante de la real problemática, que son las películas comerciales del cine de masas. Hasta tanto se produzca una transformación social, uno de los tantos modos de acelerar el proceso, es la producción de filmes ligados entre sí por el mismo objetivo radical. Porque el efecto revulsivo de un cine de enjuiciamiento sólo puede concretarse a través de un movimiento homogéneo en cuanto a sus propósitos fundamentales. Una obra aislada carece completamente de poder transformador. Por eso, el **Cinema Novo** debe convertirse en una monolítica escuela que halle su fuerza en la unidad del bloque, en la calidad de sus creaciones, en la temática esencialmente enraizada al quehacer nacional y, principalmente, en la esclarecida coherencia ideológica de sus obras.

CINEMA, MA NON NÓVO

Un buen día, el Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil decidió, por



la salud económica de la cinematografía local, salir a buscar nuevos mercados para su industria. Reunió un paquete de películas, las bautizó con el nombre de Nuevo Cine Brasileiro y las desparramó por Lima, Quito, Montevideo y finalmente Buenos Aires. Las copias llegaron en agosto a la embajada, donde las recibió Romeo Zero, su secretario de cultura. Zero se fatigó inútilmente buscando exhibidores para las obras, hasta que el Auditorio Kraft se hizo cargo de los riesgos monetarios de la muestra, pero recién en diciembre. Y así fue cómo del 5 al 14 (y en dos tandas) la sala de Florida recibió cuatro estrenos y una reposición. El reconocido temor de los catones argentinos de provocar "contaminaciones culturales" hizo que quedara sin exhibir **El diablo mora en la sangre** (1968, Cecil Thiré). Por su cuenta, el Kraft no programó **Las cariocas** (1966, Walter H. Khouiri). Lo que vio el reducido y esperanzado público del Auditorio, no es por supuesto el **Cinema Novo** sino sólo una suma de películas elegidas con el único criterio de ganar mercados, o sea: exponer filmes básicamente comerciales y levemente artísticos.

Por eso se restituyó el **Pagador de promesas** (1962, Anselmo Duarte) sobre la exitosa pieza de Dias Gomes. Un poco deteriorada por sus siete años de cine: hoy se nota que la música subrayaba excesivamente lo que ya tenía intensidad dramática y que la actitud del sacerdote aparece como ligeramente motivada por un empecinamiento personal que no es el de la pieza. Pero la cálida fuerza de su contenido se mantiene intacta y la conserva como una obra valiosa y perdurable. Absolutamente lo contrario sucede con **La ley del con** (1967, Jece Valadao), una remanida anécdota dedicada a una minoría de jóvenes brasileiros que calcan los gestos de los colonizadores de decadencias: algunas veces yankees, otras europeos. Encima, las contradicciones de estos rebeldes están narradas con una elemental falta de talento que los hace aparecer ridículos. La historia es tan convencional y tan importada, que resulta un clásico del equivocado y mal realizado cine brasileño. Con adolescentes descarriados reivindicados por el amor, padres despreocupados por sus hijos, policías buenos y tenaces y la sociedad carnívora como siempre, responsable. Estas vulgaridades son tan reiteradas, y las situaciones están tan pobremente orquestadas que —al menos— todo es muy cómico. Fabricada tan en serio como **La ley...**, **Los bandoleros de Lampião** (1967, Carlos Coimbra) resulta también muy divertida. Este es un "western" bahiano con un héroe rubio, invencible y muy humano. El justiciero padece de un drama de Truffaut (**La novia vestida de negro**): el día de su boda, su flamante esposa es primero violada y luego muerta por unos "cangaceiros". Estos forajidos son muy, pero muy desalmados, y cometen tan desmesuradas (y por eso graciosas) crueldades, que se convierten en diabólicos enviados del Mal. (Uno de ellos antes de comprar un rifle decide probar su eficacia matando a un inofensivo transeúnte que pasa por la línea de fuego del comprador.) Tamaña sevicia es castigada por un joven viudo que se ocupa de perseguir a los bandoleros por todo el filme. Por supuesto, su "sed

de justicia" sólo se ve saciada cuando termina con Moita Brava, el "cangaceiro" mayor. A pesar de que estas idas y venidas son risueñas, pero tienen pretensiones de conmover, la película atesora una de las esencias del **Cinema Novo**: una violencia por la violencia que no canalizada contra los auténticos opresores, genera una antropología gratuita y brutal. **Viaje a los senos de Duília** (1964, Carlos H. Christensen) es una serena, medida y madura reflexión sobre el tiempo. Con la tristeza de un samba, y la seguridad de un narrador experimentado, Christensen (un argentino radicado en Río) lanza, al protagonista de esta novela de Antonio Machado, a la búsqueda de su tiempo perdido. El melancólico olivista enfrentado —al jubilarse— al vacío de una vida dedicada a un trabajo tan alienado como el de un banco, decide recuperarse volviendo al pueblo donde nació para encontrar un amor que abandonó cuarenta años atrás. Todo está teñido de cierta sutileza y con una tristeza básica que tiñe el filme de una templada poesía.

Sin duda, **La fallecida** (1965, León Hirschman) es la película más rescatable de la muestra. Un filme con algunos encantamientos. Una reprimida ama de casa que se siente elegida por la Muerte para cumplir un destino tal vez religioso. Un donjuanesco y vital empleado de una funeraria. Un marido zambullido en el fútbol y sorprendido constantemente. Estas transiciones (notablemente bien construida por la incisiva cámara de Hirschman) entre místicas y necrofílicas, son inesperadamente convertidas en un acontecer psicológico y social, tan vigente como los otros. La cartomagia y la religión ejercen sobre el brasileño un fantástico poder de seducción, que el autor indaga seriamente en el personaje central Zulmira, compuesto admirablemente por Fernanda Montenegro. Todo el misterio de la macumba está latente en el filme, todo el pernicioso opio cultural que es el fútbol está señalado en la obra, es decir toda una conducta de reales e identificables personajes se desmenuza, se analiza, se recrea. El desparejo nivel de la Semana revela el criterio de los seleccionadores; prefirieron exportar una mediana heterogénea a las subversivas alturas de un cine auténticamente revolucionario. No podía ser de otra manera, a ningún estado le conviene un cine de cuestionamiento total: justificadamente los que detentan el poder tienen respeto por la influencia de la pantalla. No cabe duda entonces, que el camino de los filmes de agitación, de documento social o de profunda investigación testimonial es el de la clandestinidad. Oscuros microcines, ocultas salas de colegios, salones de parroquias y patios de fábricas, es el único y válido destino de un cine revolucionario, otro sería contradictorio: es inadmisibles pretender acabar con un sistema desde sus mismas instituciones, sólo queda enfrentarlas violentamente. Que las transformaciones estructurales vengan del cine es improbable, pero que la información imprescindible para analizarlas, la comunicación clave para comprenderlas, y la agitación necesaria para iniciarlas, las traiga el celuloide, no lo es tanto. Ese poco es mucho para una cámara.

MARIO ROCA

5 LIBROS CLAVES DE MILCIADES PEÑA PARA ENTENDER LA HISTORIA ARGENTINA:

(1500-1810) ANTES DE MAYO (en prensa)

(1810-1850) EL PARAISO TERRATENIENTE

(1850-1870) LA ERA DE MITRE

(1870-1885) DE MITRE A ROCA

(1885-1890) ALBERTI, SARMIENTO y EL 90 (en prensa)

EDICIONES FICHAS

- LOIRE
- LOSUAR

Dos cines de Buenos Aires, dos cines de la calle Corrientes a disposición de altas manifestaciones del séptimo arte.

L LOSUAR I R E

Road-Show de Arte

Dirección artística:

Alberto Kipnis

Corrientes 1524 - 1743

BIOGRAFIA DE OSCAR

El texto siguiente es un fragmento del libro LOS OSCARS DE HOLLYWOOD - UNA HISTORIA DEL CINE AMERICANO, cuya publicación está prevista para mediados de 1970. Después de este primer capítulo, el libro reseña la historia de Hollywood desde 1927, año en el que comenzaron casi simultáneamente los premios de la Academia y también el cine sonoro. El libro incluye también una nómina completa de los Oscars de la Academia (1927-1969) y de las candidaturas previas, más una lista de algunos films de calidad o importancia que la Academia no tuvo en cuenta durante sus votaciones anuales.

En abril de cada año, centenares y a veces miles de personas que representan a la industria cinematográfica norteamericana se juntan en un auditorio de Los Angeles y presencian durante más de dos horas un show super-estelar, que incluye canciones, chistes, fragmentos de films, elogios al talento ajeno, breves discursos emotivos y la entrega de dos docenas de premios a labores distinguidas dentro de la producción del año anterior. Por el escenario desfilan en esa ocasión unas cincuenta estrellas de luminosidad variable, cuyas tareas fueron fijadas para el caso por la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood, en una agenda que lleva meses de elaboración. En lo principal, esas estrellas se ocupan de entregar premios a directores, productores, fotógrafos, técnicos y otras estrellas, pero puede ocurrir también que tomen a su cargo números especiales del show, y que alguno de ellos sea tan excepcional como el presentado en abril de 1967, cuando Fred Astaire (67 años) y Ginger Rogers (58) bailaron unos cuantos pasos, como recuerdo de sus films musicales del período 1934-39. La agenda de esos y otros episodios está siempre supervisada por un productor especialmente designado al efecto y está asimismo animada por un maestro de ceremonias que a menudo se llamó Bob Hope, aunque también llegó a tener otros nombres.

La previsión de lo que ocurra en ese escenario repercute grandemente sobre el prestigio de la industria, porque el show se transmite por TV (y en color) a una gran parte de los hogares americanos, es apuntado al detalle por centenares de periodistas, es transmitido al exterior por agencias telegráficas y queda documentado como un acontecimiento histórico. En abril de 1966, la transmisión por TV era la primera del género que se hizo en color, y la recepción pública fue estimada por técnicos en un total de 30.130.000 aparatos receptores que sintonizaron los canales de la American Broadcasting Company. Si a ello se agregan las retransmisiones radiales y la combinación con la Canadian Broadcasting Company, el público global de esa ceremonia queda estimado en 2330 millones de espectadores, o sea diez veces la población de la Argentina. En abril de 1967, una huelga de trabajadores de TV estuvo a punto de impedir que se transmitiera la ceremonia de ese año, pero la Academia resolvió llevarla a cabo, con o sin difusión. Dos horas antes del momento fijado la huelga se arregló, la transmisión se hizo para un público que en buena medida ya no la esperaba y la cifra de receptores sintonizados fue idéntica a la del año anterior. En el conjunto, ese espectáculo que sólo ocurre una vez al año figura entre los programas de mayor audiencia en todo el

mundo. Hay quien supone que esa noche descienden repentinamente las recaudaciones de boletería en todas las salas cinematográficas americanas, pero la industria cree que ése es un perjuicio comparativamente menor.

Un rubro obligatorio en esa Noche de los Oscars es la presentación de un señor Bill Miller, que representa a la firma de síndicos Price, Waterhouse & Co. y que es hasta ese momento la única persona enterada de los premios a darse, porque ha supervisado hasta pocas horas antes los cómputos de los votos recibidos. Lo habitual es que el señor Miller salude al público con toda corrección, se abstenga de comentar lo que sigue y se limite después a entregar pausadamente los sobres cerrados a los distintos actores y actrices que harán las proclamaciones, de una por vez, con calculados intervalos. En cada caso el beneficiario, si está presente en el acto, sube al escenario, agradece la distinción recibida, deja constancia de lo mucho que fue ayudado por sus colaboradores en el film en cuestión y baja nuevamente a la platea con la estatua Oscar en la mano, mientras los fotógrafos dejan constancia del momento ante la posteridad. El último Oscar de la lista se reserva para el mejor film del año, que en esa medianoche, y de un minuto al otro, multiplica varias veces su posible rendimiento en boletería. En abril 1956, cuando *Marty* obtuvo el Oscar de 1955, la empresa Artistas Unidos ordenó que se confeccionaran de inmediato otras doscientas copias del film, para atender las necesidades de programación que en un instante fueron creadas. No esperaban tanto para una obra que desde el comienzo sólo tenía muy modestas proporciones, pero que esa noche llevó el Oscar a mejor film, a mejor director (Delbert Mann), a mejor actor (Ernest Borgnine) y a mejor libreto (Paddy Chayefsky).

El ruido internacional que acompaña a los Oscars lleva a pensar que ésa es la única tarea que compete a la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood. En rigor es sólo la tarea más publicitada. Cuando se fundó en 1927, su propósito era oficial como entidad que mejorara las relaciones entre las distintas ramas de la industria y de hecho figuró entre sus primeras obras la firma de un convenio general para los contratos entre actores y productores, más la creación de una oficina técnica que ayudaba a intercambiar datos industriales y artesanales. Ahora la Academia posee un edificio propio, una sala de proyecciones, una colosal biblioteca de publicaciones cinematográficas, un considerable archivo de films en los que hay copias únicas, diversas colecciones de recortes, fotos y programas que fueron cedidas por socios diversos, como Mack Sennett y Richard Barthelmess. En ciclos anuales, la Academia exhibe para sus socios buena parte de los films de archivo y otros aportados regularmente por los estudios. También publica listas continuamente actualizadas de sus miembros y de las intervenciones que ellos tienen en la industria, lo que a su vez facilita nuevas contrataciones. La extensión de su biblioteca le permite cumplir funciones de asesoramiento para los socios, para los estudios y para escritores independientes que investigan aspectos del cine.

La Academia fue fundada en mayo 1927 por 36 cinematografistas (1), que nombraron a Douglas Fair-

banks su primer presidente (2). Una semana después, en un banquete del Biltmore Hotel al que concurrieron trescientos integrantes de la industria, Louis B. Mayer propuso que la nueva entidad otorgara premios anuales al mérito. Allí mismo, el director artístico Cedric Gibbons dibujó el primer boceto de la estatua que se otorgaría como premio (3) y poco después el escultor George Stanley moldeó esa figura. Se acordó tomar en consideración, para la primera etapa, los trabajos cumplidos hasta julio 31, 1928, pero la votación consiguiente se terminó en enero 1929, sus resultados fueron publicados en febrero y la promulgación dio origen a la primera ceremonia oficial, el 16 de mayo de 1929, en el Hollywood Roosevelt Hotel. Como ya no había expectativa por resultados que habían sido conocidos, se comprende que sólo 250 personas asistieran al acto y que éste fuera apenas mencionado por la prensa y totalmente ignorado por la radio.

El 3 de abril de 1930 se cumplió la segunda ceremonia de proclamación, correspondiente al ejercicio agosto 1928-julio 1929, y desde entonces el acto fue transmitido por radio. En noviembre 1931 comenzó la práctica de utilizar a ganadores anteriores para presentar los premios de cada año. Hasta ese momento la estatua no tenía un nombre, pero un día de 1931 Mrs. Margaret Herrick, que había sido bibliotecaria en Yakima, Washington, se presentó a trabajar por primera vez como bibliotecaria de la Academia. Le mostraron la estatua, que a esa altura era ya un personaje importante de la institución, y ella reflexionó en alta voz: "Me recuerda a mi tío Oscar". Un periodista que estaba cerca publicó después que los empleados de la Academia llamaban cariñosamente Oscar a la estatua, lo que no era rigurosamente cierto pero fue aceptado por todos como una ocasión de bautismo. El hombre aludido por Mrs. Herrick resultaba llamarse Oscar Pierce, perteneciente a una rica familia ganadera de Texas. No era en verdad su tío sino el primo de su madre. Con el tiempo Margaret Herrick reconoció que el parecido entre su pariente y la estatua no era excesivo, pero no hay testimonio del interesado (4).

El Oscar de Hollywood carece de apellido, tiene 34 centímetros de altura, está hecho de bronce recubierto de oro y pesa poco más de tres kilos (exactamente 3,062). Su costo de manufactura es cercano a los cien dólares. La Academia lo ha registrado para uso exclusivo, prohibiéndose su mención comercial fuera de los premios acordados.

Por su repercusión, más que por su precio, la entrega del Oscar suele ser un episodio imborrable en la biografía del beneficiario. En 1935, *It Happened One Night* (Lo que sucedió aquella noche, 1934) recibió simultáneamente los Oscars a mejor film, mejor director, mejor actriz y mejor actor, un record que nunca fue igualado. De todos ellos, Claudette Colbert era la menos confiada en obtener el premio y la misma noche de la proclamación estaba tomando un tren hacia New York. Cuando la noticia trascendió por radio, la actriz dejó el tren, llegó en un taxi al Biltmore Hotel, recibió la estatua, dijo dos frases ("Soy feliz como para llorar, pero no tengo tiempo de hacerlo. Me espera un taxi afuera con el motor en marcha") y se fue otra vez a la estación. De paso quedó en la

historia como la única actriz que recibió el Oscar en traje de calle.

Otros problemas de la entrega pueden llegar a ser más serios. En 1931 Norma Shearer fue designada para proclamar a la mejor actriz del ejercicio, lo que parecía muy razonable porque había sido elegida para el Oscar del año anterior. Pero en ese momento corría el riesgo de anunciarse a sí misma como premiada, ya que estaba nuevamente entre las candidatas de la selección previa. Afortunadamente el Oscar recayó sobre Marie Dressler (5), lo que evitó una situación embarazosa. En 1942, sin embargo, Irving Berlin debió anunciar el Oscar a la mejor canción contenida en los films del ejercicio y se vio en la tremenda violencia de proclamarse a sí mismo, por "White Christmas". Para evitar esos riesgos, la Academia resolvió después que ningún candidato será llamado a proclamar los premios de su categoría. Un tropiezo de otro orden había ocurrido en 1932, cuando se anunció que el Oscar a mejor actor del año había sido empatado por Fredric March y Wallace Beery: esto significó la entrega de un Oscar a cada uno, pero entonces llegaría a faltar una estatua antes del final de la ceremonia. Un ejecutivo de la Academia corrió a buscar una estatua adicional y la obtuvo a tiempo para la proclamación final de mejor film del año. Desde entonces siempre hay Oscars en exceso, a disposición de las autoridades, lo que evitó sin duda una molestia parecida en el otro famoso empate de la historia (entre Barbra Streisand y Katharine Hepburn, abril 1969).

Esos y otros inconvenientes pueden derivar de la sorpresa en la elección final, pero a su vez la sorpresa es factor indispensable para el éxito de la ceremonia. Como en las carreras de caballos, el partidismo y el interés económico alientan al fondo de la gran incógnita sobre el triunfo posible de A sobre B.

La doble técnica de cálculo y de sorpresa está actualmente reglamentada por la Academia mediante una Agenda muy precisa, que comprende en lo principal una votación preliminar que fija candidaturas previas y luego otra votación final que establece los ganadores a proclamar. En el caso de los premios 1968, por ejemplo, se cerró en diciembre 31 la lista de films inscriptos (es decir, estrenados en Los Angeles durante los doce meses previos) y ya en ese momento se fijaba:

Enero 31. — Envío de formularios a los votantes;

Febrero 14. — Clausura de recepción de votos;

Febrero 24. — Anuncio de las candidaturas resultantes;

Marzo 1. — Comienzo de la proyección de todos los films elegibles por cualquier concepto;

Marzo 26. — Envío del segundo formulario a los votantes;

Abril 4. — Clausura de recepción de esos votos y comienzo de la tabulación;

Abril 14. — Anuncio de los Oscars.

La masa de votantes comprometida en ese proceso es el total de socios de la Academia, una cifra que progresó desde los 250 miembros de 1927 y que parece crecer sin pausa: había 1863 socios en 1952, 2084 en 1959, 2300 en 1961, 2800 en 1966, 3009 en 1968. Pero la votación no se hace en forma indiscriminada. Para las candidaturas previas (también co-

BIOGRAFIA DE OSCAR

nocidas como "nominations") votan solamente los especialistas de cada una de las ramas en que se dividen los socios. Así hay trabajos de fotografía elegidos por los fotógrafos, de interpretación por los intérpretes, de dirección por los directores, de libreto por los libretistas. Hay casos de votación múltiple: los intérpretes deben elegir cuatro series de candidatos (actriz principal, actor principal, actriz secundaria, actor secundario); los músicos deben elegir tres series (partitura de film musical, partitura de film no musical, canción contenida en film elegible). La Academia nombra asimismo comités para la pre-selección de

films documentales y para los trabajos de efectos fotográficos especiales. En el caso de films en idioma extranjero, no es necesario que se hayan exhibido en Los Angeles. Se sigue allí el procedimiento de que cada país productor inscriba un film actual, que en el caso de 1968 debió ser estrenado en el país de origen durante el período noviembre 1967 a octubre 1968. Sobre el conjunto de esos films inscriptos entiende también un comité especialmente designado al efecto, que elige los que considera los cinco mejores.

Para el rubro Mejor Film del Año, y solamente para él, las candidaturas previas son votadas por toda la

CRONOLOGIA DE OSCAR

- | | | |
|---|---|--|
| <p>1927 — Fundación de la Academia de Artes y Ciencias de Hollywood (mayo) y proyecto de establecer premios anuales.</p> <p>1929 — Primera ceremonia de entrega (mayo), correspondiente al ejercicio 1927-28, con un total de doce premios por categorías, más dos especiales. Se instituye premio al sonido, que se discernirá por primera vez en el ejercicio 1929-30.</p> <p>1930 — Primera ceremonia transmitida por radio (abril). Se establecen premios técnicos y científicos para 1930-31.</p> <p>1931 — Margaret Herrick entra a trabajar a la Academia e involuntariamente bautiza a la estatua como Oscar. Se establecen premios al corto metraje para 1931-32, luego divididos y reclasificados por categorías.</p> <p>1932 — Se establecen premios para asistentes de dirección, que sólo se mantienen hasta 1937. Se produce el primer y único empate entre dos actores: Wallace Beery y Fredric March.</p> <p>1934 — Nuevas categorías: montaje y música. Esta se subdivide en años siguientes para partituras originales o adaptadas, para films musicales y para films de otros géneros.</p> <p>1935 — La firma de síndicos Price, Waterhouse & Co. se hace cargo de los cálculos, tarea anual que luego conserva. Se establece Oscar a la coreografía, que sólo se otorgará tres veces (1935, 1936, 1937).</p> <p>1936 — Nuevas categorías: actriz secundaria y actor secundario, que obtienen Gale Sondergaard y Walter Brennan.</p> <p>1937 — Se instituye premio especial Irving Thalberg, para distinguir labores distinguidas de productores; será conferido por los directivos de la Academia. El nombre homenajea a distinguido productor de Metro (1899-1936).</p> <p>1939 — El Oscar a fotografía se desdobra para tareas en color o en blanco y negro. Primer</p> | <p>Oscar a una actriz negra; Hattie McDaniel.</p> <p>1940 — Se desdobra el Oscar a dirección artística, por tareas en color o en blanco y negro. Se establece Oscar a efectos técnicos especiales.</p> <p>1941 — Se resuelve mantener en secreto los premios hasta la proclamación, evitando publicaciones periodísticas anticipadas a la ceremonia, como había ocurrido en 1940. Se establecen Oscars a decoración de interiores.</p> <p>1942 — Los directivos de la Academia votan premios a films documentales, dentro de las distinciones honorarias. Esta práctica se mantiene hasta 1949. Debido a la guerra, la ceremonia de proclamación se efectúa por primera vez sin ropa de etiqueta; algunos actores concurren en su uniforme militar.</p> <p>1944 — Se establece una cifra fija de cinco candidaturas anuales para mejor film. En años anteriores había llegado a votarse entre doce títulos (1934, 1935) o entre diez (1936 a 1943). La cifra de cinco candidaturas sería luego habitual para todas las categorías.</p> <p>1947 — Los premios especiales, votados por directivos de la Academia, comienzan a incluir films extranjeros, con un primer beneficiario en <i>Sciucía</i> (Lustrabotas, Vittorio de Sica). Esta práctica se mantiene hasta 1955. Luego los films extranjeros se convertirán en categoría de votación.</p> <p>1948 — Por primera vez una producción totalmente extranjera lleva el Oscar a mejor film: <i>Hamlet</i> de Laurence Olivier. Se establecen premios anuales al vestuario.</p> <p>1950 — Los films documentales (separados por corto y largo metraje) quedan establecidos como categorías para votación por la masa social.</p> <p>1953 — Por primera vez la proclamación de los Oscars se trans-</p> | <p>mite por televisión, a través de la National Broadcasting Company.</p> <p>1956 — Se establece el Premio Humanitario Jean Hersholt para distinguir a personas "cuyos esfuerzos humanitarios hayan traído crédito a la industria". El premio será discernido por los directivos de la Academia. El actor Jean Hersholt (1886-1956), de larga carrera en Hollywood, había sido presidente durante 18 años del Fondo de Auxilio de la Industria. Los films extranjeros pasan a constituir un rubro regular de Oscars, sujeto a votación por la masa social.</p> <p>1957 — En la ceremonia anual (abril) se otorga el Oscar 1956 por argumento cinematográfico original al escritor Robert Rich. Nadie lo reclama y luego se descubre que el escritor no existe. Investigaciones posteriores indican que se trataría de un seudónimo utilizado por Dalton Trumbo, escritor colocado anteriormente en la Lista Negra por presunto comunismo. La Academia, en un folleto oficial, mantiene luego el Oscar en la categoría y elimina el nombre de Rich como beneficiario.</p> <p>1961 — Las transmisiones de la ceremonia anual por televisión se transfieren a la American Broadcasting Company y por primera vez incluyen propaganda comercial.</p> <p>1966 — Las transmisiones por TV de la ceremonia anual comienzan a hacerse en color.</p> <p>1968 — El asesinato de Martin Luther King provoca un duelo nacional y la proclamación de la Academia se pospone 48 horas e incluye luego un breve discurso de Gregory Peck al respecto.</p> <p>1969 — Al proclamarse (abril) los Oscars del año anterior, se produce el primer empate entre dos actrices: Barbra Streisand y Katharine Hepburn.</p> |
|---|---|--|

masa social de la Academia. A la inversa, esa masa social queda excluida de la votación para premios especiales y honorarios, que quedan reservados a los 26 miembros del Board of Governors, los que eligen labores destacadas en rubros científicos o técnicos, el premio humanitario Jean Hersholt, el premio Irving Thalberg para productores.

El total de candidaturas anunciadas comprende actualmente cinco posibilidades para cada Oscar, pero sólo dos posibilidades para efectos visuales especiales. Todo esto supone un inmenso formulario que incita a tres mil socios de la Academia a vastas reflexiones durante un mes, mientras tienen oportunidad de revisar los films en cuestión, puestos a su alcance en la sala de la Academia. Compete a todos ellos la votación definitiva y durante ese mes (y aun antes) puede ocurrir que los candidatos, sus agentes, sus empresas productoras y otras partes interesadas comiencen una actividad publicitaria pre-electoral, tendiente a ganar sus votos. Esto fue habitual a través de los años y ha provocado diversos llamados de atención por parte de la Academia (6). En la práctica, resulta imposible suprimir esa propaganda electoral, especialmente después que un actor o actriz figura entre los cinco candidatos de su categoría, durante las semanas previas a la proclamación. El representante publicitario, la empresa productora, la sala de exhibición, tienen en ese momento el mejor derecho a proclamar que la persona A realiza en el film B una labor "seleccionada para el Oscar" y nada impide que esa proclamación de parte interesada se formule en avisos periodísticos a toda página. Por otro lado, similares presiones sobre votantes, formuladas en conversaciones privadas, quedan naturalmente fuera de toda prohibición o advertencia que la Academia pueda formular al respecto. En las circunstancias, hay que suponer que el semanario *Time* tenía muy sólidos elementos de juicio cuando en su reseña sobre los Oscars de 1968 (7) impugnó la elección de Cliff Robertson como mejor actor por *Charly*, atribuyéndola a la eficacia de la propaganda ejercida sobre los votantes. En los ejemplares siguientes ninguna carta de lector protesta contra semejante acusación. En 1961, cuando se alegó que la propaganda electoral por el Oscar había llegado a proporciones nunca vistas, la Academia nombró un comité investigador, presidido por el director y libretista George Seaton, para averiguar qué propaganda se había hecho, quién la había hecho y cuánto dinero se invirtió en ello. Sus conclusiones, si las hubo, nunca fueron publicadas. Por azar o por designio, los concurrentes a la ceremonia de los Oscars, en abril 1961, habían escuchado entre los chistes habituales de Bob Hope uno que parecía tener punta especial y que clausuró la noche: "Así termina este simulacro de justicia. Se recuerda a los perdedores que Laurence Olivier y yo tampoco ganamos un Oscar".

Los chistes de Bob Hope suelen morder en la realidad y aumentan en gracia cuando mejoran la puntería. En abril 1968, debido a que él o sus libretistas estaban particularmente inspirados, llegó a acumular tres observaciones puntiagudas:

1) "El año pasado Hollywood hizo sus primeras pe-

lículas con palabrotas y este año hicimos las imágenes que las acompañan";

2) "Hollywood ha probado que puede hacer tan buenas películas pornográficas como Europa";

3) "Este año fue importante para Hollywood. Algunos de los films candidatos a premios de la Academia fueron hechos acá".

Pero en abril 1959 había hecho la observación más suspicaz y permanente, cuando comenzó el programa diciendo: "*La mejor actuación de hoy estará a cargo de los perdedores*". En cada noche de Oscars hay diez actrices y diez actores que integran la lista oficial de candidatos, pero 16 de esas 20 personas se retiran con el peculiar fracaso de no haber conquistado un triunfo que se tuvo cerca. Ese golpe moral exige buenas fibras y no es apto para cardíacos, pero se supone que los 16 intérpretes deben ser capaces de aguantar el trance, sonreír con buenos modales y felicitar a los rivales con una aparente satisfacción, como si el fallo hubiera coincidido con la más excelsa justicia.

En la práctica, la justicia resulta ser apenas humana y falible, con todos los inconvenientes de una votación masiva. Los ejemplos más famosos de omisiones de la Academia corresponden a Charles Chaplin y Greta Garbo, considerados mundialmente entre los más grandes intérpretes del cine. Nunca recibieron de la Academia el Oscar de su categoría. En el caso de Chaplin esto podría atribuirse a que su personalidad fue resistida (especialmente desde 1940) por motivos sociales y políticos, pero el caso es que tampoco fue siquiera candidato por *City Lights* (1930-31) ni por *Modern Times* (1935). En el caso de Greta Garbo, su actuación de *Camille* (1937) figura hoy homologada entre las grandes labores interpretativas de la historia del cine, pero una especial mala suerte le hizo ser candidata en el mismo ejercicio en que Luise Rainer realizó su creación de *The Good Earth*, con lo que Greta perdió su más probable Oscar (8).

Hay otros casos de injusticias históricas, que quizás se hubieran subsanado con una deliberación de los jueces, en lugar de una votación con formulario a cargo de dos o tres mil personas:

1) Bárbara Stanwyck, Margaret Sullavan, Irene Dunne, Deborah Kerr y Eleanor Parker nunca recibieron el Oscar a mejor actriz;

2) Leslie Howard, John Barrymore, Henry Fonda y Cary Grant nunca recibieron el Oscar a mejor actor;

3) Las actuaciones de Walter Matthau y Jack Lemmon en *The Odd Couple* (Extraña pareja, 1968) no figuraron siquiera entre las candidaturas previas;

4) *A Star Is Born* (Nace una estrella, 1954) y *Singin' in the Rain* (Cantando bajo la lluvia, 1953) figuraron en diversas candidaturas previas de sus años y salieron de allí sin Oscar alguno;

5) Alfred Hitchcock y King Vidor nunca recibieron un Oscar a la dirección;

6) *Citizen Kane* (El ciudadano, 1941) salió con un premio al libreto, después de haber figurado en nueve rubros de candidaturas.

Con desajustes de esta clase, variablemente subrayados por opiniones personales, se han llenado columnas en la frondosa sección *Cartas de Films in Review*, una de las pocas revistas especializadas que

BIOGRAFIA DE OSCAR

recoge y hasta pide ese tipo de material. Sin perjuicio de eliminar casi toda esa discusión, debido a que Sobre Gustos Hay Demasiado Escrito, tres objeciones generales pueden hacerse a los resultados de la Academia, y todas ellas derivan del voto masivo de miles de personas:

A) Un actor que se haya hecho antipático, como Marlon Brando lo consiguió al llegar a Hollywood y adoptar diversas poses hostiles, resultará juzgado por su persona y no por su labor. En 1951 fue candidato por *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado Deseo) y no sólo le negaron el Oscar sino que lo obtuvieron, por el mismo film, Vivien Leigh (actriz principal), Kim Hunter (actriz secundaria) y Karl Malden (actor secundario); lo que debió ser para Brando un golpe muy dirigido. Sufrió en seguida otras dos candidaturas fracasadas en *Viva Zapata* (1952) y *Julius Caesar* (1953), hasta que la insistencia y el talento le consiguieron el Oscar de *On the Waterfront* (Nido de ratas, 1954).

B) A la inversa, la simpatía puede decidir un Oscar, como fue el caso de Elizabeth Taylor en *Butterfield 8* (Una Venus en visión, 1960), justamente en los días en que la actriz había sobrellevado una operación quirúrgica que hizo temer por su vida. Todavía no se había producido el incidente Richard Burton.

C) Más al fondo del problema, un film popular (espectacular, musical, simpático) tiene más probabilidades de éxito, ante dos o tres mil votantes, que otro film de calidad más firme pero de recepción más difícil. Así fue como la Academia dio Oscars de mejor film del año a obras tan discutibles como *Rebecca* (1940), *Casablanca* (1943), *Going my Way* (El buen pastor, 1943), *An American in Paris* (Sinfonía de París, 1951), *The Greatest Show on Earth* (El espectáculo más grande del mundo, 1952), *Around the World in 80 Days* (La vuelta al mundo en 80 días, 1956), *Gigi* (1958), *Ben Hur* (1959), *The Sound of Music* (La novicia rebelde, 1965). Cada una de esas elecciones postergaba a otros films que en perspectiva parecen hoy mejores: *The Grapes of Wrath* (Viñas de ira, John Ford), *In Which We Serve* (Hidalgos de los mares, Noel Coward y David Lean), *Double Indemnity* (Pacto de sangre, Billy Wilder), *A Place in the Sun* (Ambiciones que matan, George Stevens), *High Noon* (A la hora señalada, Fred Zinnemann), *Giant* (Gigante, George Stevens), *The Defiant Ones* (Fuga en cadenas, Stanley Kramer), *Room at the Top* (Almas en subasta, Jack Cardiff), *Darling* (John Schlesinger), sin contar otros que no aparecieron siquiera entre los cinco candidatos anuales.

Donde mejor se ven estos errores de la apreciación colectiva es en la consideración del cine extranjero. No se puede objetar a la Academia que no haya salido a buscar y distinguir la obra de otros países, pero ha ocurrido reiteradamente que valiosos films extranjeros estuvieron a consideración de los votantes (porque fueron exhibidos comercialmente en la zona de Los Angeles durante el ejercicio) y sin embargo sufrieron injusticias y postergaciones que la historia del cine podrá reprochar:

1) En 1954 *Jigokumon* ("Gate of Hell" o "Las puertas del infierno", del japonés Teinosuke Kinuga-

sa) obtuvo el Oscar a mejor vestuario en color. La fotografía a cargo de Kohei Sugiyama, no figuró siquiera entre las candidaturas previas. Se trataba, sin embargo, "de la fotografía en color más bella que nunca haya agraciado a una pantalla", en opinión de los críticos Donald Richie y Joseph L. Anderson (9). Fue postergada en beneficio de otras convencionales tareas fotográficas en CinemaScope, ninguna de ellas muy famosa.

2) En 1955 *Ugetsu* (del japonés Kenji Mizoguchi) figuró solamente entre candidatos a mejor vestuario y no obtuvo tampoco allí el Oscar. La fotografía en blanco y negro de Kazuo Miyagawa no se menciona siquiera entre las candidaturas previas, donde en cambio hay otros rutinarios trabajos americanos.

3) En 1956 *Los siete samurai* (del japonés Akira Kurosawa) figuró solamente entre candidatos a vestuario y dirección artística, sin obtener esos Oscars. El nombre de Kurosawa no está entre candidatos a mejor director, lista donde se encuentra en cambio al muy mediocre Walter Lang.

4) En 1959 el libreto de *Pillow Talk* (Problemas de alcoba) obtiene el Oscar de su categoría, aunque entre sus competidores se incluía nada menos que *Smultronstallet* ("Wild Strawberries" o "Cuando huye el día") que en opinión de muchos es el film de Bergman mejor pensado y construido.

5) En 1960 *Hiroshima mon amour* (de Alain Resnais) aparece entre candidatos a mejor libreto y no obtiene el Oscar. Su fotografía y su montaje no aparecen siquiera en la lista de candidatos. En ambos rubros está sin embargo *Inherit the Wind* (Herederás el viento, de Kramer) que es un caso claro de teatro filmado.

6) En 1961 *La dolce vita* obtiene el Oscar a mejor vestuario y figura entre candidatos a mejor dirección y mejor libreto, donde pierde. Ese año se da el Oscar de libreto a *Splendor in the Grass* (Esplendor en la hierba).

7) En 1963 la situación se repite con otro film de Fellini, cuando *Otto e mezzo* obtiene también el Oscar a mejor vestuario y pierde en las candidaturas a dirección, libreto y dirección artística. Ese año el Oscar de libreto beneficia a *How the West Won*. (La conquista del Oeste.)

8) En 1964 la Academia cree que *Ieri, oggi, domani* (Ayer, hoy y mañana, de Vittorio de Sica) debe recibir el Oscar a mejor film extranjero. Entre los competidores figuraba *Suna no onna* ("Woman of the Dunes" o "Una mujer en la arena") del japonés Hiroshi Teshigahara.

9) En 1965 la misma *Suna no onna* ingresa a films exhibidos en el año y Teshigahara es uno de los candidatos al Oscar por la dirección. No lo obtiene.

La suma de estos y otros casos induce superficialmente a pensar que los votantes de la Academia sufren algún prejuicio nacionalista, pero ésa no sería una interpretación ajustada de la realidad. La Academia comenzó su existencia premiando como actor al alemán Emil Jannings y después distribuyó Oscars entre abundantes intérpretes extranjeros, incluyendo a George Arliss, Charles Laughton, Luise Rainer, Robert Donat, Paul Lukas, Sophia Loren, Anna Magnani, Simone Signoret, Ingrid Bergman y Laurence

Olivier. En ese terreno hay episodios máximos como el Oscar de mejor film a *Hamlet* (1948), o como el azar de 1964, cuando los cuatro intérpretes del año resultaron ser extranjeros (Rex Harrison, Julie Andrews, Lila Kedrova, Peter Ustinov). Lo que en cambio parece notarse es una escasa sensibilidad frente a dramas europeos, hablados en otro idioma y presentados con subtítulos. Todo indica que esos films difíciles sólo son vistos por una parte de los votantes y no suscitan interés en otros, lo cual condiciona inevitablemente la elección al llenar los formularios. La moraleja es que los socios de la Academia, por constituir un grupo amplio, son en definitiva público cinematográfico. Pueden ser arrastrados por la propaganda, por la moda, por la risa, por el sensacionalismo. Allí el éxito usurpa el sitio de la calidad, como bien lo saben Kurosawa, Fellini, Bergman, Visconti, Antonioni y otros postergados.

Dentro del cine americano, el observador puede preguntarse si la Academia ha hecho una valoración ajustada de la producción propia, con toda su evolución artística y técnica a través de cuatro décadas y fracción. La respuesta debe ser doble. Ante todo, los dos o tres mil votantes de esa masa social incurrieron ciertamente en omisiones y errores, pero también supieron distinguir a John Ford, William Wyler, Bette Davis, Katharine Hepburn, James Cagney, Fredric March o Spencer Tracy. En la medida en que los Oscars impulsan la carrera futura de sus beneficiarios, esos y otros aportes fueron positivos.

Y en segundo lugar, los directivos de la Academia (que actualmente llegan a 26 personas, o sea dos por cada una de las trece ramas especializadas) han hecho un uso criterioso de los premios especiales que pueden conferir anualmente. En perspectiva, esos otros Oscars resueltos en pequeño comité dibujan el progreso técnico y artístico de Hollywood. El aporte del sonido está marcado por un premio especial a Warner Brothers en el primer fallo (1927-28) y después por sucesivas distinciones a inventos y mejoras técnicas que se relacionan con micrófonos, grabación simultánea, equipos de registro y de proyección. Se dieron premios especiales a Walt Disney por la creación de Mickey Mouse (1931-32) y a *March of Time* por la concepción dinámica y penetrante de los noticiarios cinematográficos. En 1936 y años siguientes aparecen distinguidas varias labores de cine en color, que fue notablemente perfeccionado en la época. En 1941 comenzaron a distinguirse films documentales, incluso ingleses, que suponían un uso necesario y perspicaz del cine durante la guerra. En 1943 se premió a George Pal por el aporte del cine de marionetas o títeres. Desde 1947 a 1955, cuando renació notablemente el cine europeo en la postguerra y llegó a difundirse el japonés, correspondió a los directivos de la Academia (y no a la masa social) elegir anualmente los títulos extranjeros distinguidos, entre los que figuraron *Sciuscia* (Vittorio de Sica), *Ladri di biciclette* (de Sica), *Rashomon* (Kurosawa), *Jeux interdits* (René Clement) y *Jigokumon* ("Gate of Hell" o "La puerta del infierno", Kinugasa). Ese rubro especial pareció tan procedente que desde 1956 el cine extranjero fue incorporado a las categorías de votación por la masa social. En

1953-54, al producirse la gran revolución técnica, diversos premios de la Academia distinguieron al CinemaScope, al Cinerama, al sistema fotográfico VistaVision. Y en lo que debe entenderse como un reconocimiento a los artistas y creadores del pasado, otros premios especiales de la Academia, conferidos en cada caso por su Consejo Directivo, recordaron sucesivamente a D. W. Griffith (en 1935), Mack Sennett (1937), Douglas Fairbanks (1939), Ernst Lubitsch (1946), Greta Garbo (1954), Eddie Cantor (1956), Buster Keaton (1959), Stan Laurel (1960), entre otros. La historia de la Academia está sustentada así con la marcha de Hollywood.

H. Alsina Thevenet

¹ La lista de esos 36 nombres fue publicada sin mayor identificación por *Films in Review*, New York, febrero 1952. Incluye a: 6 directores: Cecil B. de Mille, Henry King, Frank Lloyd, Fred Niblo, John Stahl, Raoul Walsh;

11 productores y ejecutivos: Fred Beaton, Charles Christie, Milton Hoffman, Jesse Lasky, M. C. Levee, Louis B. Mayer, Harry Rapf, Joseph M. Schenck, Irving Thalberg, Harry Warner, Jack Warner;

7 intérpretes: Richard Barthelmess, Douglas Fairbanks, Jack Holt, Harold Lloyd, Conrad Nagel, Mary Pickford, Milton Sills;

6 libretistas: Joseph N. Farnham, Benjamin Glazer, Jeanie Macpherson, Bess Meredyth, Carey Wilson, Frank Woods;

La nómina se completa con Cedric Gibbons (escenógrafo), Roy Pomeroy (fotógrafo y director), Joseph A. Ball (técnico en fotografía), Edwin Leeb (abogado) y Sid Grauman (propietario del Chinese Theatre, que fue monumento peculiar de Hollywood). En la lista publicada figura también el nombre de George Cohen, cuya ejecutoria en Hollywood no parece haber sido muy famosa. Es posible que haya error de ortografía en ese nombre.

² Como presidentes de la Academia, desde 1927, se sucedieron Douglas Fairbanks, William De Mille (director), M. C. Levee (productor), Conrad Nagel (actor), J. Theodore Reed (director), Frank Lloyd (director), Frank Capra (director), Walter Wanger (productor), Bette Davis (actriz), Jean Hersholt (actor), Charles Brackett (libretista y productor), George Seaton (director), George Stevens (director), Benjamin B. Kahane (ejecutivo), Valentine Davies (libretista), Wendell Corey (actor), Arthur Freed (compositor y productor), Gregory Peck (actor). Varios de ellos se mantuvieron durante períodos consecutivos, como Wanger (1939-45) y Brackett (1940-55).

³ Cedric Gibbons (1895-1960) fue uno de los más famosos directores artísticos de Hollywood, aunque él prefería definir su profesión como "ingeniería arquitectónica", aludiendo así a los complejos problemas que representa la creación de escenografías para el cine. En su carrera hay trabajos iniciales para Edison y para Goldwyn, pero desde 1924 Gibbons se afirmó como principal director artístico de la Metro Goldwyn Mayer y permaneció allí toda su vida. Entre sus mayores logros técnicos se incluyeron *Romeo y Julieta*, *La buena tierra*, *La familia Barret*, *Capitanes intrépidos*, *María Antonieta*, *Metin a bordo*, *David Copperfield*. Obtuvo el Oscar once veces, en 1928-29, 1934, 1940, 1941, 1944, 1946, 1949, 1951, 1952, 1953, 1956, sobre un total de 39 candidaturas durante los tres decadas.

⁴ La historia del bautismo de Oscar fue publicada por el escritor Terry Ramsaye en *The 1947-48 Motion Picture Almanac*, una publicación de Quigley.

⁵ Marie Dressler desapareció en julio 1934 y marcó el primer fallecimiento de un artista beneficiado por el Oscar de Hollywood.

⁶ En su folleto anual, que fija las reglamentaciones vigentes para los premios, la Academia publica un destacado texto inicial, donde se incluyen estos párrafos:

"Nos consta que a través de los años la gran mayoría de los candidatos, o de quienes procuran candidaturas, han sido moderados al recordar sus labores a los miembros votantes de la Academia. Lamentablemente, sin embargo, todos los años algunos pocos han recurrido a la solicitud excesiva, directa y vulgar de votos. Esto se convierte en una seria preocupación para la Academia y para nuestra industria."

Más abajo la Academia solicita el apoyo de todos para eliminar esas prácticas, se declara vacilante en fijar reglas específicas sobre tal publicidad, confía en la buena conciencia de los candidatos y confía también en que los votantes sepan distinguir en la materia. Estas exhortaciones de la Academia se reiteran año a año, porque por lo visto continúa, pese a todo, la solicitud excesiva, directa y vulgar de votos.

⁷ *Time*, 25 abril 1959.

⁸ Luise Rainer obtuvo dos Oscars consecutivos, por *The Great Ziegfeld* en 1936 y por *The Good Earth* en 1937. En este segundo film había sido reunida con Paul Muni, que también había obtenido el Oscar de 1936 por su interpretación de Louis Pasteur.

⁹ En el libro *The Japanese Film, Art & Industry* (Tuttle, 1959.)

1 GREGORETTI: "CINE POLITICO O NADA"

"¡Sean realistas. Pidan lo imposible!" El slogan, uno de los más hermosos de la "revolución" francesa de mayo 1968, es citado por el realizador cinematográfico Ugo Gregoretti para indicar lo que la protesta (contestazione, dice él, en su idioma) debería exigir al cine. Lo imposible sería la creación de un film-tipo para un circuito diferente al comercial. Pero, ¿qué se proyectaría? ¿Existe un cine "alternativo" al comercial?

Gregoretti, 39 años, origen burgués, cultura liberal-radical, evolucionado rápidamente hacia la extrema izquierda, algunas películas en su haber (Los angeles de la nueva ola, Omicron) y co-realizaciones con Godard y Pasolini (Las buenas familias, episodio de Rogopag) ha indicado concretamente una salida para el cine actual, con su reciente película Apollon, una fábrica ocupada, que constituye, a veinte años del ascenso y caída del neorrealismo italiano, una nueva propuesta de cine político. Apollon... es la historia de un establecimiento tipográfico de los suburbios romanos, la historia de la lenta toma de conciencia de sus obreros, primero, y de su lucha, luego, al ocupar ellos la empresa durante once meses, una de las más largas ocupaciones de fábrica de toda la historia de las luchas obreras en el mundo. (El hecho ocurrió entre 1968 y 1969.)

La actitud del director italiano es radical respecto a la "rebeldía oficial" (la zaga godardiana): se niega a dejarse enclaustrar en las técnicas experimentales y a dirigirse en práctica a un público de intelectuales burgueses. Más decididamente que la técnica de Brecht para su teatro épico, el nuevo cine poli-

tico pretende ser, ya en su punto de partida, un instrumento directo de lucha política, concreta. Aún cuando por ahora se proyecte solamente en el circuito de las "casas del pueblo", círculos obreros y estudiantiles, sindicatos, Apollon... es ya un motivo de referencia habitual cuando se debate sobre cine en Italia. El cine italiano va en busca de una nueva dimensión y una nueva comunicación efectiva tras el estallido de la contestazione juvenil. Dice U. G.: Concebido como un instrumento esencialmente de lucha y realizado en tiempo récord (diez días) para que los obreros pudiesen utilizarlo de inmediato, nuestro film se proponía hacer más eficaz la ofensiva propagandista que los ocupantes de la fábrica iban desarrollando ya desde tiempo atrás para envolver en un movimiento de opinión pública (de presión) en su favor a sectores crecientes de trabajadores y ciudadanos en general. En la película, los obreros-ocupantes reconstruyen ante la cámara los momentos más significativos de su complicada causa laboral, "interpretan" episodios dramáticos, patéticos, tragicómicos, cómicos, realistas, según van reviviendo los hechos, y comunican sus experiencias como forma de llevar adelante su batalla. Libran esa batalla también haciendo esta película, según lo admiten los mismos obreros.

¿Considera que ésta es la nueva senda del cine?

La manía de considerar las propias decisiones subjetivas como "la senda" para el cine, el teatro, la literatura, la crítica o la revolución, obedece a un instinto clasista, a una libido de poder típicamente pequeño-burguesa y eso explica su fortuna y su difusión entre los grupos sociales directamente interesados



en el arte. Es un vicio absolutista, autoritarista, del que yo creo haberme inmunizado al menos en buena parte. Pero esto no basta para inmunizar la obra, que, por más que haya sido realizada al margen de cualquier intención hegemónica, como tal es en cambio acogida en los ambientes intelectuales, y consecuentemente evaluada, discutida, aceptada o rechazada. En otras palabras, el autoritarismo fisiológico del juez es trasferido a la obra y a ella atribuido. Lo que explica ciertas curiosas reacciones que Apollon... provocó entre los intelectuales. Yo digo frecuentemente en las discusiones con esos intelectuales, provocativamente, que habiendo sido hecha por obreros para otros obreros, mi película no tiene nada que ver con los intelectuales, y lo que éstos piensen sobre el film es irrelevante e impertinente. Y además una provocación. En realidad, es una película tan hegemónizada por los obreros, tan profundamente hecha desde el interior de su condición, que sólo los espectadores obreros pueden percibir las implicancias de contenido y de lenguaje.

De modo que no "la senda" del cine sino, en todo caso, una nueva senda, y no tanto para el cine sino más bien para el tan suspirado e invocado vínculo orgánico entre los expertos de la industria cultural y las masas obreras. Gregoretti explica que los obreros han actuado, cantado, litigado, llorado ante la cámara, dentro de su fábrica ocupada, han insultado a la policía —permanentemente delante de la verja exterior durante los once meses de ocupación—, provocando constantemente a los agentes para impulsarlos a intervenir activamente y detener a los ocupantes (lo que, naturalmente, habría desencadenado un movimiento de opinión pública difícil de frenar e imprevisible en sus consecuencias), han rechazado la entrevista de tipo periodístico-televisivo, porque "un obrero no sabe hablar, y un micrófono en nuestras manos y ante sus bocas resulta patético y paternalista".

Nosotros entramos con la cabeza gacha en una fábrica, pasamos adentro algunos meses (preparación, tomas, difusión de la película), aceptamos la línea de conducta que los obreros se habían impuesto, conocimos la lucha por dentro, participamos en ella, la ganamos; una experiencia que nos transformó. El mundo del cine, de la producción, de la distribución, del circuito, nos parece ahora un planeta distante, tan lejano y vago como esos cineastas más revolucionarios que nosotros que, por temor a contaminarse prefieren quedarse en casa, a la espera de luchas más "avanzadas".

Gregoretti habla de sí mismo, de su historia como realizador, de su renuncia (la primera, entre los directores italianos) a hacer cine dentro y para el sistema después de haber tomado conciencia, a través de experiencias personales que él mismo define "experiencias que envilecen, errores graves", de la inevitable naturaleza mercantil del producto cinematográfico en la sociedad capitalista, y del papel de ingeniero de mercancías de consumo que el cineasta asume en el proceso de producción. Está convencido —lo afirma— que no hay posibilidad de alternativa. Pero usted ha hecho ultimamente televisión, ¿cómo lo explica?

En un primer momento, creí que habría encontrado en la TV un espacio relativamente libre, porque está sustraída, institucionalmente, a las hipotecas más retrógradas y vulgares del mercado. El hecho de que el éxito del producto no se mida en base a las cifras

de taquilla y que ello me haya permitido una serie de decisiones no condicionadas desde el vamos, representa una conquista relativa de libertad. Además, siempre me interesó un diálogo directo con las masas y siempre me ha sorprendido y al mismo tiempo divertido oír decir a los "poetas": cuando escribo, o filmo, o compongo, me ocupo solamente de mí mismo y no ciertamente de quien verá, leerá o escuchará mi obra. Al contrario, yo me ocupo *solamente* de quien verá y leerá, del destinatario y de la necesidad de hacerle comprender lo mejor posible el discurso que les estoy dirigiendo. Creo que eso depende del hecho de que yo no soy un verdadero artista, uno que obedece en primer lugar a los mandamientos de las necesidades expresivas. Al contrario, soy fundamentalmente sensible a los mandamientos de la vocación pedagógica.

Primero el cine del "Sistema", luego los arrepentimientos y las desilusiones, la televisión como búsqueda de libertad y por último Apollon... la rebeldía frente a la sociedad capitalista en su expresión más característica, la lucha obrera. ¿Qué hará ahora?

En este momento, mi modelo es el realizador argentino Fernando Solanas con su *La hora de los hornos*. Quiero hacer un film similar a ése, y lo haré pronto. Será un análisis de Puglia, una de las regiones más explotadas, atrasadas y típicas del Mediodía italiano, una verdadera colonia interna dominada por el "imperialismo di casa nostra", el gran capital industrial concentrado en las regiones septentrionales de Italia. Es la misma relación que hay entre imperialismo y Tercer Mundo, entre EE.UU. y un país latinoamericano, y que Solanas examina tan lúcidamente en su película. Con la diferencia de que, en este caso, se desarrolla dentro de un país unido política y geográficamente como es Italia.

A propósito del cine latinoamericano, ¿qué ha visto y qué le interesa de él?

Admiro al Cinema Novo brasileño: Glauber Rocha, y los demás. El hecho de que yo no sea un buen poeta como autor cinematográfico no me impide el ser espectador que admira un poeta como Rocha, por ejemplo. Pero, repito, el film latinoamericano que más me ha impresionado o impactado, ha sido *La hora de los hornos*.

Gregoretti preside de la Asociación Nacional Autores Cinematográficos (ANAC) de Italia, la más activa entre las asociaciones similares. ANAC, el año (1968) condujo prácticamente toda la lucha de protesta contra el Festival de Venecia. Ahora, muchos son los que afirman que aquella lucha no sirvió para nada o casi; muchos acusan incluso a Gregoretti y su asociación de haber tratado de dañar una manifestación que, por su avanzado nivel cultural, ponía en evidencia precisamente a las obras más interesantes y libres de la cinematografía. Su opinión:

El nivel cultural del Festival veneciano constituye una coartada, una cobertura para un Estado que en realidad es cómplice de las más degradantes especulaciones de la industria. La batalla del año 1968 no tenía por objetivo la simple Muestra del Cine, sino más bien el conjunto de las estructuras cinematográficas del Estado, los instrumentos de intervención del mismo en el ámbito de la cinematografía. Venecia era un objetivo secundario pero se prestaba muy bien como tribuna para una demostración política global sobre el cine que habría adquirido, en

nuestras intenciones al menos, la máxima resonancia a través de la rebelión frente a un festival cinematográfico internacional. Nosotros nos batimos para que el Estado utilice sus instrumentos (Cinecitta, el Instituto Cinematográfico "Luce", los festivales, la distribuidora estatal "Italoaleggio", etc.) para alentar un cine cualitativo, un cine útil al hombre, un cine educativo —en sentido cívico y democrático—, un cine "alternativo" que se contraponga válidamente a los productos de la industria privada. Nosotros queremos democratizar, controlar, manejar estos instrumentos junto a los trabajadores, a los hombres de cultura, a los espectadores, para garantizar su sentido democrático, progresista, anticapitalista. Queremos que el Estado aplique el concepto (por lo demás, fijado oficialmente en nuestra Ley del Cine como primer artículo) de que el cine tiene primordialmente una función cultural y educativa. Pero el Estado no se sirve de los instrumentos de los que debería disponer a tal objeto, porque no quiere "molestar" a la iniciativa privada, al capital norteamericano, a la lógica del mercado y las ganancias. Es natural que en tal situación el festival de Venecia debía ser desenmascarado y al mismo tiempo utilizado como caja de resonancia para nuestro planteo político. Lamentablemente, la prensa italiana e internacional, muchos cineastas italianos, muchos extranjeros (quienes sufrieron más que nadie las presiones psicológicas de la ex-dirección de la Muestra), no han recogido o no quisieron recoger todo este planteo y se han concentrado en los aspectos exteriores, a menudo confusos y contradictorios de nuestra "guerrilla" cotidiana. A un año de distancia, sin embargo, la situación se ha modificado profundamente. Nuestra línea política ha sido recibida por todas las asociaciones del espectáculo, por todos los sindicatos de trabajadores que prestan sus servicios en los antes citados organismos, por los periodistas cinematográficos, las revistas especializadas, los partidos de izquierda. He aquí para qué sirvió la *contestazione* en Venecia 1968: para crear un frente unido de una amplitud sin precedentes. Si esto se ha de traducir en nuevas formas de *contestazione* al festival o en una más vasta estrategia de ataque a todo el conjunto de instrumentos públicos del cine (o las dos cosas juntas) aun no podemos anticiparlo.

Reportaje realizado por María E. de Luca

BERTOLUCCI: CAMINOS DE LIBERACION

Nacido en los ambientes de Moravia, fogueado en las filmaciones de Pasolini y eclipsado por los destellos lingüísticos de Godard, Bernardo Bertolucci 1940, tres largos: *La comare secca*, *Prima della Rivoluzione* y el reciente *Partner*) aprovecha algunas acusaciones más o menos esquemáticas para explararse sobre su cine y el papel que le corresponde como autor. Es alto el precio de no conformarse, de querer volcar en imágenes la lucidez individual, de aspirar la liberación. Pero también un riesgo que merece correrse.

Por diversos motivos tu filme parece estar entre aquellos que Pasolini relaciona con la prensa filmada. Vos mismo, antes de comenzar a filmarlo, habías expresado la intención de hacer un manifiesto revolucionario. Viendo el filme terminado, se puede apreciar que es didascálico, redundante, que subraya lo obvio. Sobre todo, porque intenta hacer un discurso sobre el cine. ¿Cuál es tu criterio actual?

Todo lo que yo pensaba antes de filmar, la película lo ha contradicho o filtrado a través de una especie de tamiz: el momento de la realización, cuando derrumbaba como castillos de naipes todos los prejuicios, ideas y preconceptos. Sí, puede que antes lo haya entendido didascálico. Era un modo sintético, claro, ejemplificador de definir el filme. En el fondo, no sabía qué iba a resultar; algo que en realidad nunca se sabe; al menos yo no lo sé nunca antes. El filme nace en el momento en que la cámara se enfrenta con las cosas, con una realidad que está delante suyo y otra detrás (yo). Pasolini decía didascálico y había tenido una intuición sobre el filme. Yo no estoy de acuerdo con su definición. Decía que es un filme sin contracampo. Al reverlo descubrí que había filmado muchos contracampos pero en realidad aquello que Pasolini había intuido y que luego explicó mal se debía a que el filme presenta un "estilo" que lo hace bastante didascálico.

En el filme hay un discurso sobre cine. Personalmente lo creo bastante preciso. Esta no es solo una idea mía: forma parte del filme, de su contenido, es propio de su materia como lo son sus personajes. Cuando Pasolini hablaba de la ausencia de contracampo trataba de simplificar la cuestión. Creo, en cambio, que se trata de otra cosa. No habiendo hecho yo filmes durante varios años he reflexionado mucho sobre el cine sin filmar. Cuando se piensa en algo sin poder aplicarlo se siente una extrema necesidad de verificar las cosas que se pensaron: *Partner* me sirvió en ese sentido. Cuando lo filmaba descubrí que el montaje ha sido siempre el momento que ha, no digo destruido pero sí, demorado el cine en los últimos treinta o cuarenta años. Desde el cine mudo casi. De hecho, el cine no cambió. En los últimos cinco años ha comenzado a moverse, a avanzar especialmente con Godard. El montaje es el momento que los productores americanos se reservan para sí. En los países donde el cine está totalmente industrializado, la edición definitiva pasa siempre a través de la producción. De ese modo, el montaje es el momento que bloquea la obra. Yo me decía: si el montaje es todo esto, es necesario encontrar un modo de evitar ese montaje, evitar que no sea una forma de cortar, de redondear asperezas estilísticas, de condenar a los filmes a ser todos iguales. Quiero hacer un filme donde el montaje se reduzca a ser una sucesión de encuadres. El montaje es el momento convencional, una convención narrativa que se obtiene poniendo primero un plano y luego otro. El montaje de *Partner* es simplemente una sucesión de encuadres, los más autónomos, solo los que tienen una existencia en todo sentido, como si se tratara de pequeños filmes con presencia narrativa, moral y estilística propia.

Después de filmar descubrí los planos-secuencia y en la moviola intenté respetar con fidelidad esto que me había prefijado. Siempre busqué una justificación interna: el único caso de montaje (la fiesta) se debe a que quería crear una atmósfera simple, vagamente chaplinesca, que diera un toque años 20.

Pero en cuanto al resto he buscado de respetar ese descubrimiento. Aún donde parece que hubiera montaje se trata de encuadres que tienen existencia propia, movimientos autónomos. En tal sentido creo que se puede afirmar que el filme es algo didascálico. Pero con igual autoridad, que ese filme dentro del filme tiene cierto valor revolucionario.



Hay varias citas en tu filme: la escena eisensteiniana de la carroza o la lubitschiana de la escalinata. ¿De qué modo intentaste citarlos, con ironía crítica?

Nada de eso. Los considero grandísimos directores; en todo caso, hay afecto irónico, con amor y alegría. La carroza, que es la cita más vistosa y llamativa, la puse en un momento preciso. Aparece con una serie de flashes que son un poco las prefiguraciones de algunos momentos de este espectáculo del cual hablan, hablan y nunca se llega a hacer ni nunca se llega a saber qué es. Lo de la carroza se debe a un espectáculo que debía ser un espectáculo sobre la revolución o, para decirlo más simplemente, sobre la guerrilla urbana hecha por los jóvenes. Naturalmente, en la cabeza de Giacobbe, que es un intelectual muy decadente, cada cosa tiene una resonancia cultural y, del mismo modo en que los muchachos que descenden la escalera con el humo de colores podrían hacer pensar en un ballet o algo por el estilo. Además, la bomba puesta adentro de la carroza de los otros muchachos que tienen máscaras antiguas

no explota pero la carroza no es más su carroza sino que se transforma en otra: en una carroza cultural. Es una alegoría a que todo es continuamente castrado por la cultura. No lo hice con ironía. Hay otras citas, pero aquí, en Italia, el problema de las citas ha alterado a muchos críticos, sobre todo, las de Godard, a quien nunca me referí tan directamente como a la comedia americana o Potemkin o Lewis. Así, muchos críticos se vinieron con que es un film godardiano, en tanto que si el filme lo es, ellos no han comprendido en qué sentido. Es godardiano internamente. Lo es porque la actitud con respecto al cine que hay en este filme es godardiana, porque haciendo un filme hablo de cine. Volviendo a las citas: las hago porque los filmes que he visto forman parte de mi realidad, como las personas que he encontrado, los países que he recorrido, los inviernos de mi infancia, los veraneos. De ese modo, también los filmes. Es como si citara a mi abuelo ordeñando vacas en la plaza Garibaldi, en Parma: no tendría ninguna inhibición para hacerlo ni nadie me lo reprobaría. Así los filmes que he visto y amo son realidad y tan válidos como mi abuelo.

Con respecto a ese amor que has declarado hacia el cine y por Godard, te aclaro que últimamente Godard no siente más ese amor loco por el cine. Ahora lo considera más ligado a esquemas de la ideología burguesa. Más bien predica una práctica cinematográfica subordinada a la práctica social.

Considerando que hacer un filme donde no se diga nada nuevo es un acto inmoral, de cuanto has dicho se extrae que considerarás al libro un momento dialéctico superable durante la filmación. En cuanto al montaje, pensás entonces en la necesidad de eliminarlo sin más. Y con respecto al modo de filmar —la operación más importante— te pregunto ahora si pensás que has agregado alguna cosa más al último Godard (British sounds).

No sé, no sé si he dicho de más o de menos. Tampoco me interesa eso. Cuando Godard dice que necesita cambiar todo, que necesita cambiar el modo de hacer cine, tiene razón. Pero Godard ha hecho 20 filmes, es decir que ha tenido la suerte de que el pasado mayo haya sido en el de 1968 y no el mayo de 1962, en el cual había hecho tres filmes, como yo ahora. Digo que no me siento tan fuerte como él, que aún no puedo decir las cosas que puede decir él. *¿Cómo justificás tus locos amores por determinados directores que expresan solo la ideología burguesa y que en tu filme decís querer superar a través de la aparición de nuevas formas artísticas o, sobre todo, de nuevas formas de vida, que hacia el final del filme se resuelven de manera pesimista? A tu criterio ¿esta constricción en la ideología burguesa es una constante insuprimible?*

Yo no alcanzo a distinguir claramente entre burguesía y no. Así, cuando pienso en Lubitsch o en Murnau no alcanzo a verme frente al monstruo de la burguesía. Los admiro en un sentido positivo. Hay filmes bellos, espléndidos sobre la burguesía justamente porque son burgueses.

Para mí es muy difícil llegar a mezclar la idea de la belleza como un hecho moral o una reducción de la realidad en términos políticos, justamente porque pienso que son dos cosas inconciliables. Si se clasifica el cine hecho hasta hoy como expresión de la ideología burguesa y se lo rechaza en bloque, mejor que no se hagan esas catalogaciones.

Las críticas más feroces hechas a tu filme lo condenan como ideológicamente confuso. A mi criterio, la crítica debe ser hecha más sutilmente. Debe tomar en cuenta tu prudencia lingüística contrapuesta a las ideas revolucionarias de tus personajes.

En general, la crítica ha subrayado el salto entre el lirismo de Antes de la Revolución y Partner. Personalmente no encuentro que haya habido un gran cambio. Así como en Antes... ese lirismo era realista, en Partner es, además, onírico. Esto impone un límite que para mí se manifiesta en el hecho de que cuando hablás del mundo, de la posibilidad, hacés hablar a tus personajes y no sobre el cine sino sobre teatro. Con el cine, al contrario, te reclusis nuevamente en esquemas cerrados.

Tengo la impresión de que cuando se dice que mi filme es ideológicamente confuso, se hace una simplificación. Yo pienso que el film es muy libre, tanto que parece confuso a aquellos que piensan solo a través de los esquemas. Ha sido para mí de tal modo liberador que el próximo será completamente diferente. *Partner* es libre a nivel de la historia y nivel del autor. Es la historia de la liberación de un individuo a través del narcisismo. Liberación que fracasa, pero que aparece realmente en el autor del filme por la toma de conciencia de este hecho. Mirar de frente la negatividad de una solución individualista produce una liberación auténtica. Y espero que otros puedan usufructuarla. Este es el filme de uno que no cree que con los filmes se haga la revolución. Pero que cree que se puede hacer la revolución en el cine.

Esta impotencia, ¿la has descubierto al finalizar el filme o ya era una tesis preconcebida?

Nació al armar el argumento: ya en él estaba la escena donde Giacobbe ve a los jóvenes transformados y las otras en cuestión.

Sí, pero en la práctica, por lo mismo que en el libro, ¿habías condenado a Giacobbe, es decir a ti mismo, a negar de antemano toda posibilidad de progresión dialéctica?

Me estás acusando de no haber hecho un filme edificante: no me parece una acusación válida.

No es precisamente de no edificar, sino de no buscar, de lo que te acuso. Ya antes de realizar el filme habías concluido negativamente tu búsqueda. El filme no es más que una reiteración, una demostración audiovisual de datos ya adquiridos.

En este sentido, aunque en general no soy fiel al libro, está claro que tenía bien claro una resolución negativa del personaje. No me parece culpable porque hacer films sobre burgueses que fracasan creo que es mucho más provocativo que hacer filme sobre burgueses que triunfan. Puedo haber pecado de moralista porque queriendo exorcismarme de algunos temores personales, éste es un filme contra ciertos defectos de la burguesía, de los cuales no puede salir. *Concordás con Pasolini sobre el hecho de que la burguesía nunca puede ser moral.*

Sí. Más aún: la moral de la burguesía será siempre una moral burguesa. Solo analizándola de una manera más rigurosa y dolorosa se puede salvar. En la toma de conciencia y en la condena de ciertas posiciones hay ya una superación.

Me parece que a pesar de tus esfuerzos no corresponde a la descripción del personaje una adecuada descripción de estilo. Es el viejo modo de hacer cine. Sin embargo pienso que es en verdad lo opuesto.

Más bien, creo necesario distinguir que en el mismo momento en el cual el personaje se autodestruye, no intento además destruir el estilo del filme —que vá mucho más allá y como elemento positivo supera la resolución negativa de la historia. Mientras en el personaje la destrucción es acompañada de un sentido de putrefacción, el estilo es el elemento catártico, celebratorio de todo aquello bueno que vendrá.

Reportaje realizado por Umberto Silva

HNOS. TAVIANI: MARGENES POSIBLES



Caso interesante el de Paolo y Vittorio Taviani, uno de los escasos ejemplos de colaboración cinematográfica completa: los hermanos piensan, discuten, escriben y trabajan juntos, escena tras escena, todas sus películas. Un uomo da bruciare, I fuorilegge del matrimonio, San Miniato, julio 1944 y luego de una pausa de reflexión y reaprovisionamiento, I sovversivi (1967) y Sotto il segno Scorpione (1968). En las primeras épocas, Valentino Orsini colaboró activamente con los hermanos, quienes, a su vez, en 1959-60 ayudaron a Loris Ivens en el guión y la dirección de L'Italia no è un paese povero.

Su formación documentalista, apuntalada con una labor de esclarecimiento político que los llevó a mostrar teatro de vanguardia en varios sindicatos obreros y su explosivo retorno al cine argumental (Bajo el signo del Escorpión) respaldan sus opiniones.

Me parece que el último filme de ustedes contiene cierta búsqueda de lenguaje en ese marcado rechazo o falta de estereotipos.

En *El Escorpión* falta sobre toda una cosa: la "carencia" activa de otras cosas. Falta la autobiografía, el discurso a nivel individual. En este momento sentimos una aversión visceral por las confesiones, los

diarios íntimos, etc. Es necesario saber vivir la propia edad, que es pues el único modo para saber vivir el propio tiempo. Solo la confesión autobiográfica de un joven me interesa: me pone en contacto con una realidad en vías de formación, nueva (aunque no me extraña). La autobiografía, en este caso, puede tener aún el valor de una agresión saludable por parte de las nuevas generaciones. Ofrece una serie de datos que de otro modo se esfumarían. Pero la autobiografía de un "no joven", no. Embaraza, incomoda. Crispa los nervios. En la autobiografía de un hombre de alrededor de los 40 encontramos que la repetición de las cosas que conocemos, filtrados a través de un intento de autobiografía, se resuelven casi siempre en una autogeografía. A los 20 años uno se confía, a los 40 uno se justifica. (Paolo.)

Pero ustedes evitaron hacer hablar de sí mismos, a los personajes del filme...

No es exacto. Hay personajes que hablan de sí mismos, pero la banda sonora no registra lo que dicen. Los vemos hablar, no oímos sus palabras. Nos interesaba el hecho de que el hombre necesita comunicarse de cierto modo y en ciertas circunstancias. Nos importaba más esa voluntad que su contenido subjetivo. El fenómeno después se multiplica en alguna secuencia de confesiones colectivas, donde cada uno "cuenta" acerca de sí mismo, pero la banda ahora registra las confesiones de todos, tomadas al unísono. Usando términos musicales, podría hablarse de escritura vertical en vez de horizontal. *El Escorpión* tiende a la coralidad y de ahí a la polifonía. (Vittorio.)

Me parece que vuestro nuevo filme presenta un aspecto nuevo respecto a los anteriores. Está constituido por una serie de breves secuencias muy objetivadas, solo ligadas entre sí aparentemente, en una suerte de mosaico que llega sin embargo al espectador ordinario emulando una historia posible.

En *El Escorpión* cada secuencia tiende a ser autosuficiente. Solo en el complejo de la obra los momentos se recomponen (o tienden a recomponerse) en unidad. De ahí el uso del fundido de los cuadros en negro: es un modo de dividir drásticamente pero al mismo tiempo de unificar, de repetir un mismo tipo de cadencia rítmico-figurativa.

El espectador está obligado a intervenir en la reconstrucción. No me parece, sin embargo, que esto sea una novedad de este filme. En él hemos llevado adelante una tendencia a la subjetivación de las cosas, de los personajes, que es ya característica en *Un uomo...* o en *I sovversivi*, cada continuidad narrativa es destruida (o al menos hay una tendencia a destruirla). En el primero las secuencias se ponen como bloques contrapuestos, en el segundo como baldosas de un mosaico. Y siempre la colectividad está presente: en *El Escorpión*, como protagonista; en los otros dos filmes, como espejo, a veces deformante, del protagonista. (Vittorio.)

Aparte de vuestras convicciones ideológicas expresadas en cada uno de vuestros filmes, ¿les parece que un filme puede ser un instrumento que proponga una ideología? ¿Y que ustedes puedan servirse de él en tal sentido?

Me disgusta la relación entre los dos términos (cine y revolución, o cine y política). Entre revolución y cine hay una extensa pradera. Siempre hay alguien (con la secreta vocación de adjudicarse el rol de gran depurador) que tiende a adosarle al cine los

cómputos inmediatos de la revolución y de ese modo, las culpas por todas las revoluciones fracasadas.

El cine es una de las actividades del hombre que pueden servir a la causa revolucionaria. Pero el discurso se hace pronto genérico. En lugar de revolución, hacé la prueba de reemplazarlo por el sustantivo "verdad" y verás como el juego de los espejos continúa hasta el infinito. (Paolo.)

Pero claro. ¿Qué quiere decir revolución y cine? La revolución es una concesión de la vida, un modo de vivir, un estado vital, que vuelta a vuelta, se hace concreto a través de contenidos particulares (históricos, sociales, económicos, etc.) Es obvio que el autor "revolucionario" en su vida también lo es en su obra: directa o indirectamente, pero su contribución como autor es parcialísima, destinada tan solo a quien tiene interés en este tipo particular de comunicación que es la expresión "artística" (no veo por qué se quiere aún hoy condenar a todos a ser consumidores de arte: puede ser que para salvar el viejo mito de la universalidad del arte).

Descendiendo sobre un plano más práctico y contingente, siempre a propósito del cine con respecto a la política, siento más bien necesidad de revalidar el cine de propaganda. El término da miedo. A mí también. Pero ha llegado el momento de reasumirlo en su acepción positiva. Siento además la necesidad de un cine declaradamente de propaganda, cuya meta sea la propaganda: que tenga que ver con las agrupaciones políticas vigentes; que sea un instrumento bien manejable y por ende ágil, simplificado al máximo en su estructura realizativa. Documentación visual, la más comunicativa. Ejemplo:

LIBRERIA LITERARIA

"RAYUELA"

ENTRE RIOS 397 casi esquina Belgrano

PRIMERA GRAN LIBRERIA LITERARIA DE LA ZONA

Trabajamos más de 200 editoriales en

Novela - Poesía - Cuento - Ensayo - Filosofía
- Sociología - Política - Cine y Teatro - Surtido completo de Revistas Literarias - Tarjetas Cómicas y Postales - Discos Literarios

Gran surtido de cuentos para niños

SI USTED BUSCA UN LIBRO AGOTADO
NOSOTROS SE LO CONSEGUIMOS
¡USTED TIENE QUE VISITARLA!

un instrumento táctico, que nosotros los cineastas debamos poner a disposición de las fuerzas más vivas del movimiento obrero.

El otro tipo de cine —de búsqueda, de profundización o de la utopía ilustrada— presupone tiempos de reflexión, de maduración, modos de comunicación que están en contraste con los tiempos breves de las agrupaciones políticas. Por otra parte, entre los dos tipos de cine, no podrá crearse una dialéctica. Es importante que no se hagan confusiones. (Vittorio)

Continuando con el tema de cine y revolución, y aceptando la utilización del filme como propaganda política, ¿opinan que hay que proponer un cine que contenga indicaciones a nivel de la forma, es decir del lenguaje, o más bien un cine que renuncie instrumentalmente a búsquedas formales para adoptar un lenguaje más simple, más cotidiano, cuya búsqueda sea facilitar la comunicación inmediata, sobre todo para la clase obrera?

Hay que cuidarse de las esquematizaciones. A propósito del cine de propaganda, no es cierto que el lenguaje más simple sea el más popular. Está demostrado que el público se ha habituado a los excitantes audiovisuales de la confección cinematográfica de consumo, y que de ese modo se incomoda o no entra en relación con los lenguajes más simples.

Con respecto al cine en general y su destino, no alcanzo a ver la posibilidad de un estado (por no decir ideología, por no decir contenido) "revolucionario" que se exprese en términos que no sean revolucionarios. Esto no significa aceptación de la ruptura misma, de la vanguardia y solo de la vanguardia, etc.

No hay que confundir a los pioneros con los innovadores. Marx decía de sí mismo: "Soy un burgués que busca no ser burgués". (Vittorio)

Así el asunto se ubica también en el plano de la técnica cinematográfica en cuanto a la codificación del aparato organizativo del filme, es decir, la producción.

Más que de una estructura organizativa, yo hablaría de estructura económica. El cine producido por el capital es un cine que concede —si lo concede— un margen de libertad extremadamente bajo. De donde

nace la necesidad de prefigurar nuevos tipos de organización cinematográfica a nivel económico y de estructuración general. Por lo tanto: discriminación absoluta en cuanto al cine industrial, búsqueda de nuevas formas, cooperativas, grupos de trabajo, etc., todo vale. Nosotros por ejemplo tendemos a un tipo de agrupación que tenga sus puntos de apoyo, su fuerza, en los núcleos autónomos que se gestaron fuera de la agrupación de la que hablo (y afuera, naturalmente, de la finalidad del capital), que produzcan y adquieran autoridad cultural y política, en base a aquello que producen. Ninguna ley del estado burgués es una garantía: solo se trata de llegar a sacarle al poder algunos instrumentos con los que sea posible conducir un cierto tipo de agrupación. Por supuesto, todo depende del peso que las fuerzas políticas tengan en el país y de la relación que tengamos con ellas. (Vittorio)

¿No les parece que uno de esos instrumentos podría ser la introducción en el mercado de filmes de bajo costo?

Claro. Filmes de bajo costo como un remedio de emergencia. Pero hay algunos, académicos por vocación, que sin perder tiempo tenderían a hacer de ello la base de una nueva estética. Es necesario también recurrir a la película de 16 mm, usar los circuitos particulares (sin, por eso, ceder al capital, al poder, nuestros instrumentos fundamentales de la difusión, que son todavía las salas cinematográficas). Es necesario organizarse como grupos, lo repito, para desarrollar un trabajo "político" en este sentido. (Paolo)

¿Qué proyectan?

Uno siempre piensa en algo. Pero hablar de ello, en este momento, no me gusta. Significaría presentar como resultados elementos que hoy son para nosotros sólo hipótesis. La cosa tendría un sabor mortuario: sería como si salteásemos el año que tenemos por delante y durante el cual el proyecto se hará —si se hace— el filme. Y nosotros, por el contrario, tenemos deseos de vivirlo, este año. Además, con asombro. (Vittorio).

Reportaje realizado por Saro Liotta

Traducción y montaje, Juan Carlos Kreimer



EE.UU.: PRIMERA DECLARACION DE LOS NEWSREELS

Consideramos que las transmisiones de informaciones, actualmente existentes en la televisión, no satisfacen nuestras necesidades. El punto de vista de los servicios de información del **establishment** no sólo limita su actitud en cuanto a tratar con eficacia lo que ellos definen como "información", sino que al mismo tiempo impiden una redefinición constante de lo que es importante y pertinente: lo que constituye "la información".

Nosotros estamos: 1) empeñados en un proceso de liberación respecto de numerosas concesiones vigentes en la sociedad americana, así como en lucha por cambiar sus sistemas de organización y de control.

2) nuestra solidaridad se dirige a quienes trabajan en hacer tangible esta liberación y este cambio en América y en los otros países, y por ello nos proponemos realizar films sobre estas personas y su trabajo.

3) nuestra concepción de la información está definida por nuestra experiencia, que aparece cercana a la de las personas que trabajan para cambiar las cosas.

Nosotros somos cineastas que buscan —a través de una organización en condiciones de producir y distribuir rápidamente varios tipos de films— acercarse y corresponderse respecto de otros cineastas, aquí y en el extranjero, comprometidos en la lucha por un cambio. En el plano individual, hemos filmado muchos acontecimientos a los que consideramos como "información": manifestaciones, actos de resistencia, innumerables iniquidades e injusticias, situaciones significativas. A veces estos films eran terminados, a veces no. Muy a menudo llegaban demasiado tarde, y no eran mostrados a quienes habrían podido utilizarlos de la mejor manera. Ahora, nosotros nos hemos agrupado.

Dividamos provisionalmente los films en tres categorías: los films de información, los de educación y los tácticos. **Información:** narraciones de hechos que consideramos importantes. Nosotros recientemente, hubiéramos debido filmar las manifestaciones ante el Pentágono, la "semana contra la conscripción", la manifestación de Hilton, los movimientos de los guetos, los dilemas políticos de los hippies en Nueva York, los marines desertores. Desde nuestro punto de vista, muchos hechos son importantes, en la medida en que implican una redefinición de la sociedad americana. Nosotros proponemos que copias de films basados en tales temas sean distribuidas en el plazo de una semana a través del país y fuera de nuestras fronteras.

Educación: films más largos para analizar en detalle éste o aquél hecho preciso. Entrevistas con LeRoi Jones, con Garrison, con individuos cuya experiencia se abre sobre los terrenos en los que estamos mal informados (por ejemplo **docker**, policías...); estudio de fondo sobre los problemas urbanos, los **provos**, los drogados, las escuelas primarias, etc... Copias acabadas deberían ser distribuidas en el espacio de tres semanas, un mes.

DOCUMENTOS

Tácticos: films que responden directamente a una necesidad precisa. Por ejemplo la geografía de Washington y del Pentágono, los choques con la policía montada y con las compañías de gases, los medicos diferenciados de protección, etc.

Estas líneas no son exhaustivas. Nuestra primera preocupación consiste en comenzar a producir los films de "información" con regularidad. En el curso del desarrollo, enfrentaremos a continuación las otras categorías.

Comenzaremos la distribución a través de las redes existentes, como la S.D.S. (Students for a Democratic Society), Underground Press, agrupaciones contra la guerra y cooperativa Film-Makers. Al contrario de los servicios de alquiler de films, no nos basamos en un sistema de pedidos. Queremos, al comienzo, dar copias gratuitas a todas las agrupaciones que puedan hacer de ellas la más grande utilización posible. Ello dependerá del dinero que logremos recoger para financiar el proyecto. Intentamos dos cosas a la vez. Queremos crear y mantener un grupo permanente de "actualidad" (**newsreel**) en Nueva York, capaz de producir dos films por mes para empezar y de distribuir a los otros grupos del país de 12 a 14 copias de cada film. Queremos aumentar la actividad de grupos **newsreels** similares en las otras grandes ciudades de los Estados Unidos.

NEWSREEL, 322 Seventh Avenue, New York, N.Y. 10001, USA.

FRANCIA: LOS ESTADOS GENERALES DEL CINE

LA REPRESION

Hay una lógica en la represión burguesa. Después de un retorno al orden, justificado en apariencia por el electoralismo, se trata para el poder gaulista de apagar lo que él se niega a considerar como otra cosa que las últimas llamas de un incendio mientras que sabe muy bien que lucha contra la amenaza de un nuevo abrasamiento. La disolución de los grupúsculos, las trabas sistemáticas puestas a la difusión de los diarios surgidos de Mayo, los arrestos y condenas arbitrarias, son los métodos sucesivos o simultáneos de sus ataques. Le toca hoy el turno al cine militante.

El 23 de noviembre, ocurre el episodio de Feldkirch (Alto Rin). Importantes fuerzas de la Gendarmería Móvil cercan la Casa de los Jóvenes y de la Cultura donde deben ser proyectados 4 films, dos de los cuales tratan sobre los acontecimientos de Mayo. Los films son secuestrados, las identidades de los espectadores verificadas. Arrestan al director de la Casa. Será liberado poco después pero dejado cesante de sus funciones. Este director es también nuestro, dos días más tarde, tres

miembros del Comité de Acción Cívica Local entrevistarán al diputado del lugar para reclamar una sanción administrativa pidiendo que el director sea desplazado. Por supuesto la prensa local reacciona en el sentido de la corriente, deformando más o menos los hechos. Una petición en favor del maestro hará dudar al diputado. Este tratará más bien de echar tierra sobre el asunto, antes que intervenga la justicia, siendo que los motivos de la inculpación están mal definidos. Después de Feldkirch será Mauvert. Una provocación se monta durante una reunión del comité de acción. Después Sartrouville, donde se está a muy poco de una invasión policial de la sala de proyección.

El CAL del liceo Chaptal pide autorización para organizar una proyección de films. El consejo de administración se la rehusa, bajo el pretexto de que se trata de cine político. El 7 de diciembre, los alumnos inquieron los motivos de esta prohibición al director quien llama a la policía. Varias decenas de alumnos son arrestados. Edgar Faure cierra el liceo y, a pesar de una marcha atrás de último momento deja sin embargo pendiente la amenaza de sanciones disciplinarias.

El 17 de diciembre, es el turno de Toulouse. Una carta escrita por una estudiante de primer año, el 18, cuenta la operación. "Ayer a la noche, una proyección de films sobre Mayo ha sido prohibida y la luz cortada en la Facultad. Estábamos aproximadamente 800 reunidos en el patio, delante de un anfiteatro (el que nos había sido rehusado). Una delegación fue a ver al decano pero éste, rehusó recibirlos y restablecer la luz. Y después, de golpe, llegaron los policías (había alrededor de 20 carros en torno a la facultad pero nadie creyó que ellos intervenirían así).

Se trató de permanecer calmos y de sentarse en el suelo, pero ellos cargaron y tiraron granadas de cloro. Fue el pánico porque nosotros estábamos arrinconados en la facultad. Tuvimos mucho miedo al comienzo (yo no había tenido tanto miedo en mi vida) cuando vimos esas pilas de policías con cascos avanzar hacia nosotros apaleando a la gente. Salimos corriendo, pero estábamos arrinconados en un rincón de la facultad. Y con las granadas llorábamos y tosíamos espantosamente. El servicio de orden estaba desbordado y la cosa iba mal pero de pronto, se nos dijo que los policías nos dejaban salir. Y se debió salir entre dos hileras de vigilantes burlones y amenazantes. Había allí un dispositivo terrible y se nos guió a través de las calles para dispersarnos. Pero una parte de los estudiantes fue tomada entre dos cordones de policías y el apaleamiento continuó en la calle y después en la plaza del Capitolio. Las chicas y yo huimos por callejuelas pero nos fue imposible volver a nuestras casas... Hubo pocos heridos pero vimos chicas por el suelo y una que fue conducida al hospital (una granada la había herido)... Yo tuve miedo, pero estoy muy contenta de haber ido porque ahora comprendo mejor lo que sienten los estudiantes y estoy aún más decidida a continuar el combate. En cuanto a policías, yo nunca había visto ni oído hasta ese momento nada tan horrible. ¡Ver con los propios ojos un policía apaleando una chica!... La prensa y la radio han tapado este in-

cidente lo más posible...

Tres lecciones pueden ser sacadas. La primera es que la desproporción aparente de los medios puestos en juego y del objetivo buscado (200 gendarmes en Feldkirch, 20 carros de policía en Toulouse para impedir una proyección de filmes) no hace más que subrayar la eficacia del cine militante. El estado burgués conoce perfectamente la importancia de lo que combate. La segunda es que, lejos de intimidar este despliegue primero de fuerza y después de violencia, tiene un efecto movilizador. La tercera es, por otra parte su ineficacia completa. La fluidez de la difusión, puesto que ésta es asunto de militantes y no de una organización burocrática y centralizada, ridiculiza las invasiones de policías de casco. Hay, ciertamente, una lógica de la represión pero que va a la inversa de los resultados que desea obtener puesto que multiplica y refuerza lo que quiere ahogar.

LOS ESTADOS GENERALES DESPUES DE MAYO

Los Estados Generales del Cine, nacidos el 19 de mayo de 1968, han reunido durante algunas semanas aproximadamente 1.600 personas, cineastas o no, arrastradas por el movimiento. Estos Estados Generales reunían a las tendencias más diversas, oportunistas de derecha, socialdemócratas, revisionistas, y revolucionarios etiquetados más tarde de izquierdistas. Esta amalgama dudosa tendrá como consecuencia diversas aventuras paralelas y sucesivas de los Estados Generales, en las cuales sería difícil encontrar una unidad de sentido político.

1. Las primeras acciones son:

—Voz de orden de huelga ilimitada para toda la profesión cinematográfica.
—Filmación de documentos sobre los acontecimientos.

Pero desde la primera noche, el P. C. Francés y la CGT eluden la proposición de una huelga activa al servicio del movimiento para contentarse con una huelga pasiva, clásica, no política, que se limitará rápidamente a simples reivindicaciones salariales.

Siendo total la huelga en los laboratorios franceses, los documentos filmados no pudieron ser revelados en los plazos que hubieran permitido substituir la información de la televisión, de la radio y de la prensa oficiales con una información politizada y viva al servicio del movimiento.

2. Por otra parte la presión, bajo pretexto de urgencia, de moderados de todo pelaje, compromete a los Estados Generales en la vía de la reforma de las estructuras del cine, preocupaciones todas profesionalistas apuntando a arreglar un engranaje del sistema capitalista sin abatirlo en su totalidad. Los Estados Generales se extraviaron en largas e infructuosas discusiones bizantinas que desembocan en 19 proyectos de reforma, después en 4 (3 reformistas y 1 más que fue tildado de utópico), terminándose el todo por una simple moción de orientación. Los proyectos de Suresnes son un fiasco para los oportunistas de la revolución y un fructífero ejemplo de error político para los demás.

3. Hacia finales de junio, las filas de los Estados Generales ralean. Se interrogan sobre su porvenir. Para organizarse eficazmente, se constituyen co-

DOCUMENTOS

mo asociación legal y adoptan como preámbulo a sus estatutos la moción de Suresnes.

Sostener los filmes de Mayo se convierte en una preocupación esencial. Desde ese momento los Estados Generales ya no son más la reunión de toda la gente a quien el cine concierne, sino el órgano de lucha de todos aquellos que ven en el cine un arma de combate revolucionario.

4. Durante todo el verano del 68, la orientación política de los Estados Generales se precisa; ya no es más cuestión de reformas de estructuras ni de diálogo con el estado burgués; lo esencial del trabajo político de los E. G. se concentra sobre la difusión de los filmes realizados durante Mayo.

5. Diciembre del 68: En Asamblea General, hace el balance y traza las grandes líneas de su acción futura. Allí se ratifican los informes de actividad.

POR UN CINE MILITANTE

Resueltamente comprometidos al lado del proletariado y de sus aliados en su lucha antiimperialista y anticapitalista, los E. G. se propusieron concretamente el problema de la función del cine en nuestra sociedad.

He aquí las primeras respuestas que ellos pueden aportar.

La dictadura burguesa hace estragos a todos los niveles. El cine, la televisión, industrias y espectáculos, no son solamente una fuente de beneficios para algunos, sino que constituyen también un arma ideológica en manos de la clase dominante. También los capitalistas se esfuerzan porque el cine permanezca al igual que todas las ramas de la actividad social, como uno de sus monopolios. A estos efectos han instalado un sistema que se ejerce como coacción para los trabajadores de la profesión y como orientación ideológica para el público.

ESTE SISTEMA INVOLUCRA DOS ASPECTOS

Uno represivo:

—Censura gubernamental entrañando frecuentemente la autocensura.

—Encasillamientos sociales, económicos, ideológicos en la producción y en la distribución.

Otro liberal pero en la realidad destinado a reforzar su influencia:

—Mascarada de los llamados profesionales de la crítica que no son otra cosa que publicitarios defendiendo o atacando productos competitivos.

—Mascarada de una pretendida inteligencia, en realidad rebaño de estetas desvinculados de la realidad social.

Los festivales que se alinean en el aspecto liberal del sistema por su fachada de efervescencia cultural son en realidad ferias comerciales. En cuanto a su pretendida significación cultural, ella es desvalorizada por el juego de los precios y de las campañas de prensa que las convierte en tentativas de integración de obras que chocan momentáneamente con los valores admitidos. Se desprende de esto que todo

filme que no se sitúa íntegramente y de la manera más clara y precisa sobre las posiciones de lucha del proletariado es inevitablemente recuperado por la burguesía.

Para realizar esta ruptura ideológica nosotros nos pronunciamos por la utilización del filme como norma de lucha política.

¿COMO PUEDE SER EL FILME UN ARMA DE LUCHA POLITICA?

—Puede dar informaciones que la prensa burguesa, escrita y hablada, ignora deliberadamente (huelgas, locales, despidos, lucha revolucionaria de todos los países).

—Puede ayudar a analizar los mecanismos del sistema capitalista a fin de revelar sus contradicciones, y así ayudar a combatirlo.

—Puede servir para popularizar, comprender, recoger las enseñanzas de todas las formas de lucha revolucionaria, llenando en todos estos casos una función crítica y movilizadora.

Desde entonces, es necesario ligar lo más posible, en función de las situaciones objetivas y de las posibilidades de acción que ellas implican, esta ruptura ideológica a una práctica militante.

ES POR ESTO

QUE NOSOTROS DEFENDEMOS:

1. La utilización de los filmes como arma de lucha política en la forma en que la hemos definido más arriba y sobre la cual todos los militantes implicados ejercen un control político tanto sobre su realización como sobre su difusión.

2. La utilización de filmes como base de intercambio de experiencias políticas, de ahí la necesidad de hacer seguir cada filme con debates sobre los problemas concretos que los han suscitado. Este método debe permitir a los trabajadores orientar otras realizaciones según las necesidades de la lucha y permitir incluir allí las soluciones que ellos proponen.

3. La utilización y la realización de filmes en relación con acciones políticas (mitines, manifestaciones, huelgas, etcétera).

4. La difusión paralelamente a estos filmes de una información que los explique, los complete o los provoque. Es bien evidente que la necesidad de los trabajadores de la profesión de continuar trabajando dentro del sistema a fin de ganar los medios de subsistencia, aunque más no fuese que para permitirse una vida militante, no está puesta en cuestión.

La definición de un cine militante tal como lo proponemos, no excluye para nada la lucha sindical en la profesión; al contrario, sobre todo en el contexto actual donde la burguesía desencadena un ataque general contra el movimiento obrero.

Todos los ataques que hemos llevado contra los perros guardianes del sistema, serán más ampliamente desarrollados mediante análisis difundidos en nuestros diversos medios de información.

EXPERIENCIAS DE UNA DIFUSION POLITICA. CRITERIOS DE DIFUSION

La realización de los filmes rodados en Mayo y después de Mayo en la misma línea, ha sido un compromiso político de los equipos que han trabajado en el marco de los E. G.

El término equipo engloba tanto a los técnicos de cine como a los trabajadores, estudiantes, protagonistas que han permitido la realización de estos en filmes.

La difusión de estos documentos no puede ni debe ser otra cosa que la continuación de este compromiso político.

¿Qué entendemos nosotros por difusión política?

El filme político es un arma de combate utilizada por los militantes de vanguardia en su trabajo de información y de agitación.

Es, por su contenido y por los debates que suscita, una fuente de argumentos políticos, tanto para los militantes que lo difunden como para aquellos que lo reciben.

En consecuencia, consideramos que el difusor es necesariamente un militante político, que utiliza el filme como una herramienta política y nunca como un objeto de espectáculo a cualquier nivel de la difusión que sea.

Esta definición de la difusión es válida tanto para Francia como para todos los países donde se desarrollen las luchas revolucionarias.

ANÁLISIS DE LA DIFUSIÓN. CRONOLOGÍA

Una semana después de la elección del Consejo Permanente en el curso de la Asamblea General del 29 de junio, es decir el 6 de julio, se creó una **Comisión de Difusión** que aseguró inmediatamente la difusión de los filmes terminados.

Desde ese momento, gracias a las discusiones que se sostuvieron durante el curso de las proyecciones de trabajo, entre los distintos participantes de cada equipo: trabajadores, cineastas, estudiantes, cada uno tomó conciencia de la importancia de estos filmes como arma ideológica y habló a propósito del mismo.

Así se ha manifestado un rápido interés que ha suscitado la necesidad de nuevas proyecciones. Durante el curso de cada una de estas proyecciones se repitió el mismo proceso.

Muy rápidamente, todos los grupos que participaron en las luchas de Mayo comprendieron la importancia de estos filmes para explicar y prolongar su combate.

Desde fines de julio, después de una proyección en la Coordinación de los Comités de Acción, militantes, sea por grupos, sea individualmente, tomaron la iniciativa de difundir filmes para proveer la información en provincias.

Así fueron establecidos los primeros contactos durante el período de vacaciones.

Durante este mismo período, fueron organizadas proyecciones en las Universidades Populares de Grenoble, Montpellier, de la Butte aux Cailles.

Comienzos de septiembre: el día 4 y el día 5 en ocasión de la reapertura de la Facultad de Medicina, dos proyecciones reunieron a dos mil personas.

Estas proyecciones fueron determinantes pues numerosos militantes tomaron entonces contacto para asegurar difusiones.

Para esos militantes, la difusión no es evidentemente el hecho de proyectar simplemente un filme en tanto que tal, sino de utilizarlo como arma de combate, particularmente en ocasión de los debates y discusiones despertados por la proyección.

Es de hacer notar que los "judíos alemanes" de todos los países que han querido emprender esta difusión en su país respectivo han sabido encontrar la dirección de la Comisión de Difusión.

Las primeras difusiones tuvieron lugar muy naturalmente por iniciativa de camaradas extranjeros expulsados de Francia.

Es el caso, por ejemplo, de Italia, donde estos camaradas han constituido los elementos de base de un equipo que ha reagrupado enseguida otros militantes que habían tomado iniciativas individuales. Este equipo dispone, desde el mes de julio del conjunto de filmes y asegura de manera autónoma, en Italia, una difusión similar a la nuestra.

En Bélgica, la difusión está asegurada por un grupo político. La Línea General compuesta esencialmente por ex alumnos del INSAS. Por otra parte, una **interview** concerniente a la actividad de los Estados Generales debe pasar próximamente por el tercer canal de la TV belga.

Los filmes son igualmente difundidos en Holanda, Suecia, Finlandia y Alemania. Un grupo de difusión está en curso de formación en Inglaterra.

En Canadá, camaradas han organizado una semana del filme político en el curso de la cual han proyectado un cierto número de estos filmes. Han propuesto uno de sus filmes para su difusión eventual en Francia.

En América Latina, los filmes son difundidos oficialmente en Cuba, clandestinamente en México, Venezuela, Brasil, Colombia, Uruguay. Como intercambio, están siendo difundidos ya un filme mexicano y uno dominicano y, pronto, uno brasileño, uno colombiano y uno argentino.

Finalmente, han sido enviados filmes al Festival Mundial de la Juventud en Sofía, pero han sido prohibidos. Son, por el contrario, difundidos en Yugoslavia.

En conclusión, los militantes tienen a su disposición más de un centenar de copias. Han asegurado, entre el 5 de setiembre y el 19 de noviembre, cerca de 200 proyecciones.

PERSPECTIVAS
Esta experiencia, realizada durante un período de algunos meses solamente, prueba las posibilidades de existencia y de desarrollo de un cine político militante, que no había sido nunca hecha hasta ahora a esta escala y sienta bases para ello —bien que aún modesta e imperfectamente—.

Es cierto que el hecho de alcanzar una quincena de países extranjeros, con intercambio de difusión entre los dos países, constituye un resultado inesperado y estimulante.

Esta experiencia prueba, entre otras cosas que la difusión no puede ser encarada de manera global y sistemática. Es evidente que cada ciudad de provincia, cada país extranjero, propone un caso particular cuyas mejores posibilidades es necesario estudiar.

Por otra parte, la difusión desemboca a menudo sobre posibilidades nuevas. Con frecuencia lleva a la filmación de nuevas secuencias (reflexiones, puesta a punto) por parte de los protagonistas de un filme ya terminado y difundido varios meses después de la filmación inicial, y a veces a la filmación de filmes completamente nuevos.

Para esos militantes, la difusión no es evidentemente el hecho de proyectar simplemente un filme en tanto que tal, sino de utilizarlo como arma de combate, particularmente en ocasión de los debates y discusiones despertados por la proyección.

DIFUSIÓN EN EL EXTRANJERO

La Comisión de Difusión ha decidido que la difusión en el extranjero sería hecha únicamente con militantes que llevan una lucha similar a la nuestra, estimando que la venta de filmes sin control político, sería peligroso aunque financieramente rentable.





¿RETORICA CINEMATOGRAFICA O RETORICA REVOLUCIONARIA?

"Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la crítica dentro de la revolución como la crítica al enemigo".

SANTIAGO ALVAREZ

La ocasión era propicia. Más de cien filmes entre largo y cortometraje, nueve países latinoamericanos, ninguna traba para expresar posiciones extremas. Esa situación poco frecuente se dio en el Festival de Viña del Mar y permitió comprobar —y probar— el estado actual de lo que podría llamarse el Tercer Cine, el cine independiente y/o revolucionario. Veremos luego que las acepciones no siempre coinciden o alcanzan sus fines.

Sería injusto decir que la muestra y el encuentro anexo fueron inútiles despliegues de celuloide y palabras (en algún momento de desaliento lo pareció), pero tampoco se puede hablar de un éxito absoluto. Ante todo conviene precisar: ¿Qué se buscaba en este voluntarioso festival de Viña? Historiando su trayectoria (estuvimos en los dos anteriores) puede comprobarse que de un honesto certamen de aficionados se pasó a una estimulante confrontación de cineastas latinoamericanos más o menos independientes de sus respectivas industrias, o que por lo menos intentaban serlo. En este último, si no hubo decisiones prácticas (en el anterior se intentó el enlace y el intercambio, sin muchos frutos) por lo menos se definieron posiciones. La casi total mayoría de los presentes (si hubo de otra opinión no debe haberse atrevido a exponerla) se manifestó por un cine revolucionario, de combate, en abierta guerra ideológica con los sistemas imperantes en sus respectivos países. Salvo en el caso de Cuba, es claro, donde el cine revolucionario es voz oficial. Es aquí donde comenzaron a detectarse las crisis. O mejor dicha, las distancias entre praxis y resultados.

PELIGROS DE LA TEORIA. Toda situación límite produce problemas específicos pero también una clarificación de objetivos. Para el cine latinoamericano las opciones son muy claras en teoría, mucho más complejas en la práctica. Y sin embargo es en la concepción teórica —temas, medios, formas de expresión— donde las confusiones aumentan. Hace algún tiempo, la forma de luchar contra el cine adocenado, no representativo de la cultura y la vida de cada país, fue el llamado "cine de autor". La parábola es curiosa: el ejemplo de la generación argentina del 61 y el cinema nôvo brasileño demuestran que para alcanzar esa forma individual de expresión artística será necesario pasar por otra etapa intermedia, donde los autores-cineastas, sin renunciar a sus búsquedas ineludibles de expresión, deberán luchar en conjunto por objetivos muy concretos. Son esos objetivos, aparentemente claros, los que aparecieron confusos, a veces ambiguos, en muchos filmes exhibidos en Viña del Mar.

Hemos visto —la experiencia argentina lo muestra repetidamente, el cine brasileño parece encaminarse rápidamente al mismo *huis-clos*— que los esfuerzos aislados por realizar un cine de calidad, independiente, crítico (las viejas y buenas banderas) se estrellan inexorablemente contra el sistema económico, el mecanismo de exhibición que lo sostiene y las censuras oficiales. La reacción más reciente en los países citados (los cuales poseen una industria más o menos consolidada) es intentar una forma más espectacular y accesible a los públicos reticentes. Es algo atendible en el plano teórico (la experimentación no implica necesariamente la creación de un cine de élite, hermético) pero en la realidad lleva al compromiso y las concesiones por razones muy simples: el mecanismo citado —producción, distribución, exhibición— no permite evadirse hacia una vanguardia artística. Y

menos hacia una de tipo revolucionario, que idealmente debía ser simultánea, o provocar la otra. Que en toda época, lugar y sistema social haya surgido un arte revolucionario no invalida esta situación latinoamericana; las condiciones de la cultura de consumo son aquí demasiado férreas para permitirse —como en centros más competitivos— la ilusión y el lujo de experiencias totales.

Esta situación impide —hasta ahora— la posibilidad, muy atendible, de crear un cine dentro del “sistema” con las condiciones de independencia necesarias. La alternativa —cruda, ardua, inevitablemente peligrosa— es hacer, como se repitió en en Viña, un cine fuera del sistema. Esto implica condiciones económicas difíciles, sin contar los riesgos de la clandestinidad más o menos absoluta (caso *La hora de los hornos*) y el problema adjunto de cómo llegar —no solo a seguros puertos europeos y a las élites ya convencidas— sino a los públicos verdaderos, los que viven absorbiendo grandes cantidades de somníferos comerciales e ideológicos.

El peligro que acecha a este tipo de cine que pudo verse en Viña, en infrecuentes condiciones de libertad, es la retórica revolucionaria. Un cierto número de obras —especialmente argentinas y brasileñas— no parecían surgir de un auténtico compromiso revolucionario, individual o social, sino de la búsqueda de un efecto artificialmente representado. Quizás por las condiciones reinantes de censura, algunos filmes brasileños (por ejemplo) se lanzaban por la alegoría y el símbolo hacia un desenfadado y patético juego formal y discursivo. Lo mismo pasaba con algunos cortos argentinos, cuyas tesis parecía ser un elemental juego de contrastes entre miseria y avances espaciales, entre opresores y oprimidos.

En cuanto a forma expresiva, casi todos los filmes plantearon peligrosamente la fatiga del documento-encuesta, la utilización inmadura del hecho violento y cotidiano; la insuficiente base de información para sustentar los planteos teóricos. La forma abierta y emocionalmente agresiva de *La hora de los hornos* fue una de las excepciones como innovación dentro del filme ensayo, removedor de ideas. En el otro extremo, hubo algunos cortos muy rudimentarios, rescatables por la fuerza clara y concreta de sus trozos de actualidad. Eran, en realidad, la etapa inicial de un cine de “contrainformación”, destinado a mostrar lo que se oculta. De este tipo de filme de actualidad, ceñido a las contingencias de la lucha, no puede decirse mucho más. Son actos cuyo valor está exclusivamente en la fidelidad a los hechos.

ARTE Y TODO LO DEMAS. En ciertas etapas y coyunturas del cine revolucionario latinoamericano (las actuales) hablar de arte es casi una mala palabra. Sin embargo, el funcionalismo, no puede desdeñar el rigor y la búsqueda de un lenguaje. Primero, por simple razón de eficacia. Después, porque el deseado “cine de liberación” no puede convertirse en un simple instrumento político deformante, que cumpla un papel equivalente a las obras alienantes de la industria. Esto lleva muy lejos: al papel del artista en la formación de una cultura nacional y latinoamericana, a su independencia creadora, al fundamental papel de crítica y formación de una mentalidad desarrollada y libre. Son todas responsabilidades muy pesadas y que implican un rigor moral y una claridad de objetivos ideológicos muy altos. Si este arte (o arma

ideológica adjunta, pero no aislada) marcha a destiempo con la realidad, los resultados pueden ser profundamente perniciosos. De paso, el “mensaje revolucionario” no puede ser una coartada para la mediocridad. La simple inserción de trozos documentales de luchas populares o discursos no da patente de arte revolucionario. Así como debería estudiarse, en el futuro —o ahora— las formas en que una cultura de vanguardia debe forjar su continua discusión, donde teoría y práctica deben “entrelazarse como una sola textura”.

La famosa apertura irrestricta ante la realidad no debería ser una palabra ni una invitación a la comodidad de los dogmatismos. Instrumento de cultura y arma de combate, búsqueda y crítica, denuncia y exposición de los problemas, son condiciones de partida para ese cine que trata de liberarse y llamar al sentimiento y la conciencia de los pueblos latinoamericanos.

¿Tiene el “tercer cine” esa posibilidad, en las condiciones difíciles en que desarrolla? Lo visto hasta ahora indica que sí, a pesar de la escoria seudorevolucionaria, la retórica que amenaza a los países más evolucionados técnicamente y el primitivismo de lenguaje en los que no poseen una base cinematográfica. Quizás comienza ahora la etapa más ardua, cuando la confrontación excluyó tanto las salidas escapistas de la inserción dentro de la industria como las autocomplacientes exhibicionistas de los “revolucionarios de festival” (que los hay y en cantidad).

Si hay algo positivo en este tiempo de crisis y cambios es que ya no es posible elegir caminos intermedios. El cineasta actual, en Latinoamérica no puede hacer ni esa retórica seudorevolucionaria ni soñar con ingresar en las paupérrimas industrias colonizadas de sus países. Los caminos son pocos y difíciles.

O se utilizan todos los medios (hasta la cámara de bambú, como metafóricamente Santiago Alvarez) para cumplir una urgente necesidad de expresarse o se pasa a otra profesión. Los medios técnicos pueden ser pobres, las mentes no. La lucha es tan amplia y compleja que tampoco puede descuidarse algo que en Viña pasó algo inadvertido: que un cine revolucionario no consiste solamente en el documental político o en las narraciones más o menos tediosas del subdesarrollo. También puede serlo —de acuerdo a las circunstancias culturales y políticas de cada región— la creación de obras que demitifiquen el mundo que nos rodea, que descubran al hombre y muestren los cambios profundos que se producen en todos sus niveles. Por eso importan, en ese campo complejo del autoanálisis y la realidad circundante, filmes como *Tres tristes tigres* de Raúl Ruiz, que atacan estratos profundos de la vida latinoamericana.

Lo que ya no caben son los clisés y los esquematismos, la comodidad o la mentira disfrazada de táctica, que es, a veces, un pretexto para viajar y vender un producto falso. Si de algo sirvió, repetimos, la confrontación de Viña del Mar, fue para clarificar ambigüedades y confusiones, develar etiquetas que ocultan ineptias y obras de auténtico valor que insinúan el nacimiento de un cine latinoamericano, forjado en la valentía civil y el talento sin telarañas estéticas. Habrá que esperar los resultados del shock. O más que esperar, hacer. Y parte del hacer será el análisis que separe el trigo de la paja.

Agustín Mahieu

CON GUEVARA

Mientras los Encuentros del II Festival de Viña del Mar se explayaban en largos informes sobre las diversas formas de penetración norteamericana a través de la cultura —o medios de difusión de cultura—, las dificultades existentes en cada país para hacer filmes libres y el sentido de un cine de combate, Alfredo Guevara —director del ICAIC, Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas— analizó con Cine & medios la experiencia de los realizadores latinoamericanos y la apertura (hacia toda clase de experimentación) adoptada por el nuevo cine cubano luego de diez años de marcha dirigida.

C & m.: ¿Qué saldo le ves al festival?

A. G.: En general, de éste, uno de los balances más interesantes que hemos podido hacer de un período de trabajo de la cinematografía latinoamericana, se destaca el nuevo tipo del film que ha surgido, comienza a desarrollarse y se afirma como un cine de combate, un cine que acompaña a las vanguardias en la tarea histórica de rescatar y confirmar el desarrollo de nuestras naciones.

Más concretamente...

Hemos visto tantos filmes y son tan dispares: los hay de una elaboración política a la misma altura que estética (*La hora de los hornos*) y primarios, desde un punto de vista técnico o de lenguaje. Sin embargo, son, en rigor, un solo cine. Y no precisamente el que durante años nos ha tocado analizar y criticar. Se trata de un fenómeno de otro carácter.

Hay películas muy modestas pero informativamente importantes y claras; otras donde esa coherencia ideológica, informativa y testimonial está acompañada por una expresión que la ayuda mucho. Y otras donde la parte estética vuelve confuso el contenido, que parece que se ocultara a sí mismo.

Nuestra posición está de acuerdo con las realizaciones que nosotros hemos presentado. Resumen diez años de cine y de trabajar en distintas condiciones que el resto de los cineastas latinoamericanos. En Cuba nuestro cine es oficial. Al material no cubano, por cierto, nos gustaría verlo encontrar un camino que haga de un cine políticamente válido una obra ideológicamente eficaz. No hay apuestas seguras en arte. Parte de la lucha revolucionaria entre los cineastas latinoamericanos será encontrar una eficacia, artística, que les permita profundizar en la realidad, expresarla de un modo activo. El que fabrica un fusil trata de que sea lo más efi-

ciente posible. El cineasta, además de tener la información, debería expresarla lo mejor posible. En muchas películas hay un material bruto muy interesante que se diluye en el contexto, en la forma en que está realizado. Un buen ejemplo de coherencia son los documentales de Santiago Alvarez.

No solo en la forma, inclusive en el largo de algunas escenas. Tenemos tanto entusiasmo y una realidad tan rica, tan compleja, tan explosiva que a menudo no podemos reducirnos a pocas imágenes. Pero también tenemos buenas tijeras, capaces de funcionar adecuadamente, en el sentido de darle mucha más fuerza a una obra que largas disquisiciones. Esta, que es una línea permanente en una obra, debe ser el punto de partida para muchos realizadores: deben abrir una tesis y desarrollarla con la mayor intensidad posible. Pero de un modo concreto. Hay que aprender síntesis una de las cualidades artísticas más importantes, a mi entender.

Las condiciones son muy distintas en cada país, desde técnicas, posiciones y facilidades individuales hasta los problemas de censura concreta.

Al ver los documentales colombianos y algunos otros nos acordábamos del cine cubano clandestino. Su situación es de alguna manera parecida a la nuestra. No digo desde el punto de vista de las persecuciones o la censura. Esos filmes no se hacen para ser aprobados, sino como elementos de difusión. Tienen limitaciones, como las tuvimos nosotros, producto de la propia incapacidad para superar detalles técnicos, montar bien los sonidos o aprovechar al máximo las ondas sonoras.

Hay filmes, como *Memorias del Subdesarrollo* o *Lucía*, que ya presentan otro tipo de comunicación con el público, muy distinta del cine de combate directo o clandestino hecho en otros lugares de América "ocupados". Hacer ese tipo de films en países con industria desarrollada como Argentina sería quizá una vía más fácil, pero quizá sería ese detalle el que le quitaría la fuerza o la coherencia que tienen por haber sido realizados en un país libre. ¿No las tragaría el sistema?

Depende de cómo se hagan y para qué se hagan. El cinema-nôvo brasileño mostró filmes que tenían esas características y tuvieron que sufrir muchas dificultades, pero que en alguna ocasión han salido y tenido un relativo éxito o posibilidades —aunque limitadas— de circulación. Depende de las circunstancias políticas, del desarrollo en la lucha interna, del grado de compromiso al que se llegue. Hay que saber cuando rechazar las posibilidades de hacer cosas por concesiones convencionales. Todo lo que condicione a corto o largo plazo, destruye las posibilidades revolucionarias del cine mismo.

Eso se ve concretamente en la situación actual del cinema-nôvo. Claro: también las circunstancias cambian y en un momento se pueden hacer cosas que en otros no. Las dictaduras adoptan medidas políticas que abortan cualquier camino.



Santiago Alvarez y Alfredo Guevara

Parece fácil la posición de ciertos cineastas europeos que pueden hacer una crítica desde adentro: hay filmes que pueden saltar vallas de la censura y que sin dar un ataque directo, están transformando la mentalidad del público. ¿Es posible eso en Latinoamérica?

No estoy demasiado convencido de que en Europa hayan logrado incidir sobre los espectadores "no convencidos". Incluso, los realizadores más valerosos, los más respetables, han hecho experimentos importantísimos para ellos y para nosotros desde el punto de vista del lenguaje, pero la carga explosiva que han sido capaces de poner en sus filmes no hizo volar ninguna sala comercial. No logro establecer bien la comparación entre las condiciones y la situación de los cineastas europeos y los de Latinoamérica. Los filmes colombianos, La hora de los hornos, las obras que hicieron los grupos uruguayos, se diferencian en lo siguiente: los europeos tratan de hacer su renovación en la medida en que ellos creen posible su incorporación a los combates de sus países por los caminos del cine, y lo hacen a nivel individual, sin que las circunstancias, los combates reales hayan sido inspiradores de la obra que realizan. A partir de las luchas estudiantiles de Alemania, Francia, Italia en 1968, algunos de los que reseñaron y se hicieron solidarios de esos combates venían realizando sus experiencias desde antes. Son búsquedas más estéticas que revolucionarias aunque puedan tener un valor revolucionario dentro de la estética.

En cambio, en América Latina se dan cambios cualitativos. Son las condiciones del combate las que han favorecido a un buen número de cineastas a tomar conciencia de lo que debían hacer con la filmadora. Es así que la conciencia está más allá de las posibilidades cinematográficas, estéticas y reales, desde el punto de vista técnico. Algunos cineastas aún están verdes y no son capaces de decir con imágenes lo que ya tienen claro como eco de conciencia. Esto lleva a muchos, en el terreno de la crítica formal, a decir que los cineastas son políticos que hacen cine. Su cine, en cambio, no lo da su nivel político sino su grado de autenticidad. Y el fenómeno entra nuevamente en el campo de lo estético, como análisis cultural. La latinoamericana es una cinematografía auténticamente inserta en el proceso de la cultura de cada país. Eso la hace más valedera que otras experiencias que teniendo una gran base estética como búsqueda de lenguajes, técnicas, etc., son individuales e incapaces de meterse con su realidad inmediata.

Pasemos al cine cubano, a la evolución que muestra hacia ciertas formas de ficción, por supuestos bien clarificadas, pero que tienden a llevar al público no digamos hacia el entretenimiento pero sí hacia formas más atractivas.

Bueno chico, no tenemos la vocación de la improvisación ni de un cine eternamente primario. Los cineastas ya aprendieron el oficio, pasaron unos cuantos años luchando para decir lo que queríamos decir y cómo queríamos decirlos. Ahora, que las digan como quieran. No basta el talento, la inspiración o la lucidez. También está la eficacia, el verdadero dominio de los medios de expresión para sacarles el mejor partido. Nuestro camino es la diversidad, desde el filme didáctico que apoya el desarrollo de la revolución tecnológica hasta los documentales de interés general y los largometrajes donde intentamos cuajar en estos dos últimos años la expresión de un movi-

miento. Nuestro cine guerrillero no se conforma con rescatar lo que se hizo sino que trata aún hoy de incidir en lo que pasa. *Madina Boe*, la guerrilla en la Guinea portuguesa, dirigido por José Massip, o *Hanoi martes 13* en Vietnam del Norte, o *La guerra olvidada*, en Laos, son tres casos donde se puede apreciar cómo aún en las condiciones más difíciles, un camarógrafo que conoce su oficio, tiene una buena base cultural y entiende el cine como medio de expresión de cuyo mejor dominio se sacarán mejores frutos, logra en un filme de guerrilla un film con fotografía llamémosla "de arte".

Oponia entretenimiento a rigidez, a la falta de comunicación que da esa pesadez en algunos filmes.

Sí, el cine revolucionario corre el riesgo de ser, paradójicamente, un cine de incomunicación. Incluso la revolución, una gran aventura humana para sus protagonistas, debe ser tratada con toda su riqueza, con toda su fuerza por los artistas que acompañan a las vanguardias en el combate. Pero con lucidez. Por eso hablaba de dominar el lenguaje, no solo como estructura sino como técnica, como capacidad de síntesis, de acompañar los lenguajes adecuados para cada mensaje. Si en algo somos cerrados es en la necesidad de una apertura total de lenguaje: cualquier respuesta que nos demos al problema de la comunicación será en función de ampliarlo siempre. Si una vanguardia se cierra sobre sí misma no es vanguardia.

No hay por qué creer que las masas son estúpidas. Un lenguaje dinámico se puede captar más directamente que una línea rígida que obedece a un dogma.

Sí, el dogma en el lenguaje y en lo que va detrás del lenguaje es el enemigo número uno de la revolución.



SUCURSAL para ARGENTINA
INDEPENDENCIA 820
T. E. 27 - 8840
BUENOS AIRES

Julio Cortazar ULTIMO ROUND

1ª Edición AGOTADA

2ª Edición en venta

VIÑA 69

Esta sumaria recensión de los numerosos filmes presentados en Viña adopta un método, el agrupamiento por países; un orden, el alfabético. La imposibilidad material de reseñarlos todos —labor cara a los filólogos— implica una selección personal. Así sea.

ARGENTINA

Era previsible que *La hora de los hornos* despertaría especial interés en la muestra de Viña del Mar y, en particular, entre los argentinos presentes. A su abierta condición revolucionaria se agregaban otros factores: la imposibilidad de verla pública o privadamente en Argentina, las dificultades que existen en otros países para acceder a su versión completa, la publicidad desplegada a su alrededor luego de la aclamación europea.

Cuando se presentó el lunes 27 de octubre, el Cine Arte vio colmadas todas sus plateas, pasillos y recovecos. Escuchó también un coro de respetuoso silencio. Fue la actitud abierta con que unas 600 personas se dispusieron a verificar con sus ojos la virulencia del filme.

Cuatro horas veinte después, en el hall, los comentarios eran de todo tipo, color y calibre. Estaban los que se apoyaban en algunas situaciones de múltiples interpretaciones para negar la existencia del filme. Los que se referían a él como una Biblia guerrillera y querían correr inmediatamente a buscar los fusiles. Los que lo tomaban como una invitación al debate. Pero no por casualidad o mera solidaridad ideológica la mayoría coincidía en haber presenciado el documento más importante de la cinematografía latinoamericana.

El rigor antológico volcado en casi todas sus notas pese a ciertas omisiones notables, la seriedad de sus enfoques pese a las lógicas diferencias de criterio, la evidente actitud esclarecedora con que Solanas y Getino —las tres partes de *La hora** están estructuradas en pequeños ca-

pítulos— revisan el último cuarto de siglo argentino, hicieron —hacen— que aceptar las reglas de juego pedidas por sus autores no sea un acto de complicidad sino de ubicación. Sería imposible, cuando no absurdo, juzgar *La hora* con esquemas habituales o por valores buscados en otros filmes.

Más que en cada parte independiente, la trilogía en su conjunto obliga a un replanteo del cine en todos sus términos. Desde sus aspectos de realización hasta sus funciones entretenedoras o movilizadoras, desde la actitud con que se encaran y aprovechan sus posibilidades expresivas hasta la manera en que se las pone al servicio de una causa, todo requiere otros patrones de medida.

Quizá por eso, a partir de esta película ya no quede demasiado espacio cómodo, muchas puertas de escape, para aquéllas (de argumento o documentales) que se apoyen en las problemáticas latinoamericanas (o del Tercer Mundo) como excusa para echar una mirada superficial, complaciente, vergonzosa. *La hora*, con sus desafíos nada velados, con su frente alta allí mismo donde el país agacha la cabeza, cierra un ciclo signado por la retórica revolucionaria, ese paquete de buenas intenciones realizadas con tanta pobreza material como de imaginación. Y aunque Solanas y Getino a veces trampeen, por apuro, conveniencia o cuestión de arquitectura interna, u omitan datos, su película abre un sendero apuntalado por el revisionismo creativo, por una libertad de expresión de leve tono discursivo. El resultado: *La hora* compagina información con un elemento más de agitación, denuncia como llamado, dice comunicando sus opiniones.

Ninguno de sus tramos permite un acercamiento pasivo, ninguno se deja mirar con tranquilidad. Constantemente obligan a tomar partido, sobresaltan con revelaciones, suscitan respuestas e impiden las evasivas diplomáticas. Imposible aproximarse solo como una manera de tomar contacto con lo que pasó o pasa, como una manera de “enterarse”: su lenguaje estructurado en función de un mensaje, su tono didáctico, su narrativa documentada sin condicionamientos, exigen usar la misma postura crítica, los mismos lentes empleados por Solanas y Getino: una óptica total. El espectador debe reelaborar implacablemente los problemas que se le plantean, entender los fenómenos expuestos ligados a su realidad global, a sus

minutos históricos, a sus rincones geográficos.

Si no de nada vale sentirse molesto, atacado por la frase del argelino Frantz Fanon (“Todo espectador es un cobarde o un traidor”) que cuelga debajo de la pantalla durante toda la función de *La hora*. Su reto incide en la medida en que el espectador se transforme en actor.

Arriesgarse —agentes de represión mediante— a ver *La hora* puede ser una forma de aceptarlo. Pero, hacen falta otras. Por ejemplo: aclarar previamente hasta qué punto una mentalidad revolucionaria puede permitirse ser solo una mentalidad, un filtro que comprende situaciones desde determinada trama pero que poco incide para cambiarlas. O hasta dónde esa inactividad real y concreta, por más lúcida que sea, puede sobrevivir sin convertirse en complicidad con el enemigo.

¿Qué actos son necesarios tener o estar dispuesto a realizar para permanecer en la sala libre de cargo? Cada uno puede tener una respuesta diferente. Pero la que importa —esa bomba de tiempo que se desliza en cada fotograma— es su acción motora, desencadenante. Luchar o transar: no queda otra alternativa. De ahí que sea hoy más que nunca necesaria la exhibición de *La hora* en el país que le negó nacionalidad. Mientras sus rugidos permanezcan en latas viajeras, mientras sea un fruto prohibido, solo accesible para extranjeros, sus arañazos no lastiman a los argentinos: sus protagonistas y principales destinatarios. Algo así como anularse desde sus entrañas. De que todas estas frases amontonadas con motivo de su proyección en Viña del Mar sean simplemente palabras. Recién cuando este celuloide pueda encenderse y desaparecer será válido, será el “acto” que reclaman sus progenitores. Entre tanto, estos temas y variaciones sobre la revolución no pasan de ser un desafiante punto de referencia. El resto del aporte argentino a la muestra fue pobre. La docena de filmes presentados refleja más que una actitud coherente u organizada ante el llamado Tercer Cine, un panorama de la confusión que desencadena el compromiso ideológico en sus cineastas. La incidencia real de ciertos filmes dentro del proceso de esclarecimiento o agitación —metas suscritas unánimemente en los Encuentros paralelos— se ve tan remota como su parentesco con las reglas más elementales de cine. La pobreza material de algunos no justifica la

* Neocolonialismo y Violencia (95'), Acto para la Liberación: Crónica del Peronismo, Crónica de la Resistencia (120'), Violencia y Liberación (46').



poca imaginación creativa volcada por sus autores. La prolijidad o correcta factura de otros no conduce a ninguna parte. Y el hecho de que todos sin excepción se enrolen en causas loables, no es pretexto para que no se animen a saltar las vallas de un esquematismo a veces pueril.

A mitad de camino entre el profesionalismo y la producción independiente, los grititos de *Breve cielo*, de David José Kohon, y *Mosaico*, de Néstor Paternostro, se escucharon con más pena que glorias, sobre todo por provenir de una concepción contradictoria, confusa. En principio, ambos filmes pretendieron circular por las vías de exhibición habituales —salas de estreno, circuitos— negándose de antemano a aceptar las normas de juego: incluir vedettes, ser deliberadamente convencionales, etc. En Viña también erran el camino: aprovechan su poco valor comercial y alguno más o menos estético para desentrañar posibles intenciones rebeldes. Dentro de esa mentalidad —muy Grupo de los 5, muy Hugo Santiago— que realiza películas “integradas” o “integrables” sin peligro de contaminación para el sistema, importaron más las ausencias, títulos que no tuvieron copia para mandar o que la tuvieron pero no se atrevieron. Con toda la modestia que acompañó su etapa de filmación y corta permanencia en cartel, *Palo y hueso*, de Nicolás Sarkis, pareció honesta. Aunque no aportó nada nuevo desde ningún ángulo, lo que dijo —un drama de la costa santafesina—, lo dijo desde adentro, con el mismo tono de resignada desesperación que hace de sus personajes seres vivos, no estereotipos.

El medio y cortometraje argumental tampoco cubrió mínimas expec-

tativas. *Quinteto*, de Mauricio Berú, es un dilatado intento de mezclar imágenes de la realidad ciudadana y política con las búsquedas y cadencias de Astor Piazzolla, hace años vanguardista del tango. Si lo tiene, el mensaje de *Quinteto* se pierde en inútiles acrobacias de montaje, en ese inconvincente contrapunto de mitos y cosas ciertas con que Berú sigue el compás de la música. Como experimento, un poco caro: media hora color 35 mm. Otra clase de saltos promueve Mario Sábato en *El juego solitario*: extrae un hecho real de la crónica periodística pero la deja diluir dentro de una total falta de agilidad narrativa. No ocurre lo mismo en *Visita*, donde la cámara de David Amitín se demora como ojo mecánico para observar y hostigar a un hombre en el descampado y rescatar interesantes aspectos de su personalidad.

Pese a la ficción de *Visita*, su fantástica veracidad, que tanto disgusto a los militantes, “documenta” de manera más creativa que, por ejemplo, *Muerte y pueblo* o *Pescadores* de Nemesio Juárez y Dolly Pussi, respectivamente—, documentales que se limitan a rescatar en celuloide situaciones sin dinamismo ni vitalidad. Humildades y ritos santiagueños uno, espirales de la pobreza litoraleña el otro, ambos coinciden en ser brumosos —ni siquiera nítidos— materiales para archivos de antropología social.

Los últimos años de resistencia popular activa, las barricadas estudiantiles, la violencia cotidiana con que la estructura capitalista convierte a los hombres en cucarachas y las diversas formas represivas alimentan *Informe CGT de los Argentinos*, *Ya es tiempo de violencia* (anónimos)

La boca de los hornos

y *Represión*, de Rubén Sosa, noticieros veraces que si en vez de subrayar tan reiterada, obviamente los contrastes entre “orden” y “disturbios” investigaran más a fondo las motivaciones latentes entre ambos extremos, ganarían en objetividad. Su tendenciosidad sería segregada por la excelente información. *Ollas populares*, de Gerardo Vallejo, es un breve gag subversivo: imágenes de las colas de hambrientos tucumanos se mueven al son de los acordes del Himno Nacional.

El saldo: la posibilidad de confrontar materiales imposibles de reunir en nuestro país y una muestra, más que de los balbuceos “terceristas”, de lo que no debe hacerse. Que se cumpla lo que los filmes argentinos prometen potencialmente depende de la audacia y responsabilidad con que a partir de ahora filmen sus autores. *Juan Carlos Kreimer.*

BRASIL

Antes de hablar de *Glauber Rocha*, cuyo *Antonio das Mortes* es lo más importante —aunque puede discutirse— conviene situar globalmente el nutrido aporte brasileño al festival. La bandera del *cinema novo* cubre un material muy disímil, que en general ha evolucionado desfavorablemente. Los iniciadores —Glauber, Pereira dos Santos, Hirzman, Saraceni, Joaquim Pedro, Diegues— son productores realizadores con actividad en el largo metraje profesional. El éxito internacional de sus mejores obras y el crecimiento (discriminado pero real) de la industria cinematográfica brasileña, donde representan un 25 % de la producción, los ha lanzado, en general, a proyectar obras de impacto espectacular. Las causas son por un lado internas: la necesidad de ampliar un público reticente ante sus primeras experiencias intelectuales, y la propia evolución crítica de su análisis de la realidad. Por otro, la situación política los ha llevado, insensiblemente, a sustituir cada vez más la crítica directa por las alegorías más o menos prudentes. Sátira, humor, historia nacional, ciencia ficción, comedia, son las vertientes utilizadas para confundir a la férrea censura. El agotamiento parcial de la saga del Nordeste y la búsqueda de un cine urbano (*Terra en trance* de Rocha o *Sao Paulo S. A.* de L. S. Person) es un trance lógico de evolución, pero no

VIÑA 69

ha dado, al parecer, los resultados que se esperaban después del deslumbramiento inicial.

El campo documental, que dio otra obra tan valiosas como *Viramundo* (Gerardo Sarno), *Mayoria absoluta* (Hirzman), *Rodha* (Sergio Muniz), *Memoria do Cangaço* (P. Gil Soares), pasa también, a juzgar por lo visto ahora, por un momento de confusión. El "cine directo" osciló entre la etnología y el registro de artesanías populares (*Vitalino Lampiao*, de Sarno) y el poco convincente recurso de la alegoría y los simbolismos (*Manha Cinzenta*, de Olney Sao Paulo), todos con tendencia a refugiarse en recursos visuales barrocos.

Es probable que la autocensura tenga que ver con esto tanto como la búsqueda de nuevos temas y lenguajes.

Aunque resulte escandaloso decirlo, parece cumplirse con Brasil y los otros países de cierta industria fílmica, una regla melancólica: a medida que los mejores realizadores ingresan en el largo metraje profesional, el documental independiente se desangra (a pesar del ingreso de los jóvenes) en el rudimento expresivo, la pretenciosidad temática y la repetición mecánica, sin vida, de ciertas técnicas como el reportaje y la encuesta.

El interés escaso (salvo en los honorables pero poco excitantes rubros del documento etnográfico) de los cortos brasileños, no exime a los largos profesionales de atravesar un parecido traumatismo de transición.

Brasil año 2000 (Walter Lima Jr.) y *Sonho de Vampiros* (Iberé Cavalcanti) tienen ideas interesantes: el primero, una alegoría sobre el pueblo alienado por las presiones y el segundo una delirante sátira sobre el vampirismo "subdesarrollado".

Ambas, para sobrevivir, deben hablar entre líneas, lo cual no es malo si surte efecto. Pero las entrelíneas no son memorables, agravadas por la modestia de las realizaciones. Es una lástima, sobre todo en el filme de Cavalcanti, cuyo auténtico humor es limado por las pobreza de realización. Pero en fin, sus vampiros son "subdesenvolvidos mais originais".

El dragón de la maldad contra el santo guerrero o *Antonio das Mortes*, de Glauber Rocha, es probablemente el límite —o el filo de la navaja— al que puede llegar el *cinema nôvo* sin perder su polémico y renovador sentido. El exhuberante Glauber (después del intermedio de *Terra en trance*) retoma el mito, la saga épica y popular de *Dios y el Diablo*. El cambio es sutil pero significativo, con la figura del matador de cangaceiros —Antonio das Mortes— retorna el mundo nordestino de latifundistas, santones negros y bandidos, pero ahora proyectados sobre un fondo de asfalto, inversiones industriales y relucientes camiones.

La idea es fascinante: un fresco donde realidad y mitos, fresco popular y *grand ópera* se funden en la toma de conciencia de Antonio, que asume finalmente la defensa de los oprimidos que intuye en el final de *Dios y el Diablo*. También atrae el sabor latinoamericano, salvaje y delirante del estilo-tema, que mezcla el simbolismo político y la irracionalidad potencialmente explosiva del mito del cangaceiro y la religión-magia instintiva de los santones.

La belleza y el poder del filme estallan, barrocos y delirantes. Glauber es un creador avasallador, pero *Antonio das Mortes* apunta una serie de peligros. El manierismo está cerca, amenazante, rondando el pintoresquismo exótico para uso europeo. El desnivel del tratamiento, entre ópera simbólica y saga popular, crea una duda sobre sus derivaciones. Por lo pronto, solo la evidente inspiración poética de Glauber salva al filme de su peligrosa proximidad con una espectacularidad que destruya su sentido crítico y revulsivo.

BOLIVIA

Una sola expectativa y un solo filme: *Jaguar Mallku*, del laureado Jorge Sanjinés. Sus cortos y el largo *Ukamau* prometían un cine cuya conciencia revolucionaria estaba acompañada por un lenguaje desnudo, ascético y sin concesiones, a pesar de estar deliberadamente dirigido a un espectador primitivo: el indio. *Jaguar Mallku* conserva esas premisas, pero sufre fisuras peligrosas: la historia de la venganza de una comunidad india sobre un grupo americano que esteriliza mujeres para disminuir la natalidad, es de una simplicidad ambigua, que hace pensar —en el mejor de los casos— que sufre de inmadurez crítica. El estilo, sin la frescura primitiva y épica de *Ukamau*, resulta también algo demagógico, demasiado "consciente" de su primitivismo.

CHILE

De acuerdo a los modestos antecedentes del cine chileno, su aporte es muy significativo. En primer lugar, *Tres tristes tigres* (ver *Cine & medios* Nº 2) de Raúl Ruiz, un filme de insólita madurez. Es quizás uno de los pocos aportes revolucionarios de lenguaje que pudieron detectarse en Viña. No se trata de una simple cuestión formal: en los *Tigres* hay una experimentación semántica inseparable del modo en que Ruiz capta y analiza a sus personajes y a una ciudad que los contiene y rodea. Así se refleja y se interpreta un mundo peculiar de la noche y las vigias, de la soledad de unos seres con espesura vital y trágica. El humor y la riqueza "visual" del diálogo, la ubicuidad de la cámara —que no limita; persigue y se moldea a los intérpretes— son otros rasgos propios de esta película que con sobriedad y sin alardes demagógicos inicia un lenguaje auténticamente chileno, original y sin retórica.

Antonio das Mortes



A pesar de un estilo que trata de unir imperfectamente vestigios neo-realistas, cine directo y una trama abierta, *Valparaíso mi amor*, de Aldo Francia impresiona positivamente. Está basado en un hecho real, escenificado con cierto humor irónico, que muestra a unos niños que sobreviven solos en un medio de miseria. La sensibilidad del realizador, su ternura por los personajes, superan las limitaciones de enfoque. La fotografía y cámara de Diego Bonacina, menos integrada estilísticamente que en *Tres tristes tigres*, confirma sin embargo su talento tan poco convencional.

El chacal de Nahueltoro de Miguel Littin, prometía algo apasionante: la historia de un clásico asesino inconsciente, producto del embrutecimiento del campesino, enfrentado —en los largos días de cárcel antes de su ajusticiamiento— con un mundo que no conocía. Basado en los documentos del proceso y los aportes de testigos y vecinos, el filme de Littin no alcanza a la profundidad que se proponía. Quizás por incon-

venientes técnicos y cierto sentimentalismo que le quita rigor. Sin embargo, su honestidad y auténtica inmersión en fuentes de la realidad chilena invitan a tenerlo en cuenta. En cuanto a los cortos vistos, permanecen en un nivel de aficionados bastante mediocre.

COLOMBIA

Este país figura en el grupo latinoamericano que aún no posee industria cinematográfica (¿una suerte?). Lo visto es muy rudimentario, en técnica y lenguaje. Pero los cortos presentados —especialmente *Camilo Torres*, de Diego León Giraldo y *Asalto*, de Carlos Álvarez— cumplen con su finalidad. Son documentos directos, que informan crudamente sobre hechos silenciados o distorsionados por las fuentes oficiales o extranjeras. En esta funcionalidad honesta y comprometida reside el mérito —primario si se quiere— de que carecen filmes más sofisticados pero también más confusos ideológicamente.

CUBA

Experiencia compleja y casi desconocida, suscitó discusiones, admiración, quizás envidia. Frente a las demás cinematografías latinoamericanas, desgarradas entre sus propios problemas de expresión, luchas con el sistema económico y sus industrias privadas (sobre todo en Argentina, México y Brasil), Cuba presenta el primer ejemplo de cine estatal-revolucionario.

Un compañero de esta redacción escribió que es difícil rastrear en este conjunto de largometrajes y cortos documentales la realidad actual de Cuba; que asimismo no se descubre en ellos un aporte revolucionario al lenguaje del cine.

Cabe disentir con lo primero, algo menos con lo segundo. Es cierto que salvo en *Memorias del subdesarrollo* (el notable, sutil filme de Tomás Gutiérrez Alea) y parcialmente en *Lucía* de Humberto Solás —casualmente las dos son películas de argumento— el cine cubano no expone

INTERVENCION DE JORIS IVENS EN EL SEGUNDO ENCUENTRO DE CINEASTAS LATINOAMERICANOS (VIÑA DEL MAR - CHILE - Octubre 1969)

"Queridos compañeros y amigos: quiero decirles que estoy muy emocionado por haber comprobado aquí el enorme desarrollo en estos dos últimos años de un cine político y militante porque creo que en este momento el único film que cuenta realmente es el film militante y revolucionario. Este cine tiene que ser necesariamente, militante y puede asumir las más distintas formas: documento, poema, ficción, didáctico, agitación, puede asumir la actitud de manifiesto, etc. Lo importante es que en su interior manifieste las expresiones y aspiraciones más profundas de cada uno de vuestros pueblos. Yo no he seguido desafortunadamente todos los debates pero he notado una cierta hesitación en volcarse decididamente en esta corriente de un cine militante. Y esta hesitación no se justifica en este momento sobre todo si se piensa que el enemigo común, el imperialismo norteamericano, no hesita para nada sino que ataca; es decir, que la actitud que hay que tomar es la misma de un revolucionario, no hesitar sino actuar aunque todavía no existen las más adecuadas formas de distribución del material. Y es por eso que lo que creo que debe hacerse es ir a las fuentes, a las fuentes legítimas de cada país que estén constituidas por las masas revolucionarias. Por eso pienso que la formación por la que ustedes se preguntaban hace rato, es necesaria, pero tiene que ser encontrada a través de la acción directa y a través del contacto con las fuentes que son las masas de cada uno de nuestros países más que a través de la enseñanza tradicional o europea que nosotros tenemos. Y es por eso que a todo cineasta revolucionario le incumbe



una enorme responsabilidad: es necesario actuar y actuar rápido porque el enemigo no espera; hay que contraatacar y cada uno debe encontrar la mejor forma de hacerlo, como guerrilla o como sea pero es necesario actuar de cualquier forma posible. Un guerrillero no piensa que tiene que tener el mejor fusil para combatir, sino actúa, combate y si es necesario toma el machete. Lo fundamental es no esperar, actuar enseguida; se puede trabajar con films de 8 mm., se puede trabajar en condiciones totalmente precarias con poco material virgen, con laboratorios pequeños, lo han hecho los camaradas vietnamitas, es decir, no transformar en excusa el no poseer elementos muy buenos. Hablo de mi experiencia. Se pueden hacer films de co-

municación con vuestras masas con medios mínimos. Es necesario que ustedes recuerden que los cineastas militantes de Europa, o de China o de Vietnam, seguimos permanentemente los acontecimientos de América Latina y siempre nos decimos o esperamos que haya gente que registre sus acontecimientos y los haga conocer a través del cine. Es necesario que lo que sucede todos los días sea registrado, que sirva para pulsar los acontecimientos del movimiento de liberación de cada país. Ustedes tienen en América Latina a Cuba no siempre en las mejores condiciones materiales, pero hay que contar con ella como punto de apoyo. Si bien sus películas y su problemática, después de diez años de revolución, son distintos, hay objetivos comunes, inquietudes comunes que hace que se pueda y se deba estar en estrecho contacto con ellos. Uno de los resultados más importantes que puede tener este Encuentro es el de la coordinación para eliminar esa laguna de desconocimiento mutuo entre los países de América Latina y vuelvo a reiterar aquello de que el cine es un arma extraordinaria pero no sólo como instrumento de información y de conocimiento mutuos, sino para catalizar y profundizar el trabajo de cada uno con el ejemplo de los demás. Siento que este Encuentro sirvió para demostrar la necesidad de diversificar los métodos de trabajo: no pensar solamente en el trabajo individual o el cine de autor, sino hacer pequeños grupos o grandes grupos e incluir en ellos a gente que no tenga que ver directamente con el cine pero que siendo militante pueda contribuir en las distintas etapas del proceso: montaje, edición, etc. Finalmente les deseo el mejor de los éxitos en vuestro futuro trabajo militante y revolucionario."

VIÑA 69

problemas locales en el plano de la discusión crítica y menos desde un punto de vista opositor. Pero es necesario tener en cuenta que los cineastas cubanos son combatientes ideológicos convencidos, cuyo cine es también un arma de combate. Y este cine, y su país, están en la línea de fuego, lo cual implica actitudes poco contemplativas.

Es difícil por lo tanto, medir este fermento peligroso desde una butaca neutralista. Objetivamente (palabra que no implica carencia de posición sino más bien poner todas las cartas en la mesa), parte de una posición revolucionaria concreta, que no oculta su propósito de convencer. Donde cabe exigir es en su nivel de responsabilidad, de jugarse honestamente. En este aspecto, la cinematografía cubana es abierta, no oculta sus tesis, como ciertos insidiosos segregados del cine-propaganda yanqui o soviético.

Su único dogma —decía Alfredo Guevara, del ICAIC— es no tener dogmatismos. Esto debería interpretarse no en un sentido ideológico absoluto, sino en la apertura de estilos, lenguaje y crítica de la realidad, en la "búsqueda del hombre nuevo" a partir de una situación revolucionaria.

Que estas premisas se cumplen, puede advertirse en los apasionados y brillantes documentales de Santiago Alvarez, un maestro del montaje que llega a la poesía (*79 primavera*) o a la sátira implacable (*L. B. J.*) sin desdeñar los recursos del moderno cine publicitario o didáctico. Es probablemente el único documentalista actual cuya coherencia ideológica, funcionalismo informativo y de propaganda no excluyen la creación formal y la invención poética. Este cine claramente político —cosa rara— no se desmorona jamás en la retórica y el aburrimiento.

En el otro campo, el largo metraje argumental, descuella el ya citado *Memorias del subdesarrollo*, filme insólito, maduro, el primero que vemos cumpliendo las premisas de libertad de discusión y crítica. Su honestidad y valentía parecerían señalar que el cine cubano ya puede permitirse —sería señal de solidez revolucionaria— la discusión de problemas y defectos de su sociedad.

Al describir a un intelectual escindido del pasado e incapaz de integrarse al presente revolucionario, *Memorias...* hace un aporte salvable, que no excluye tomas de conciencia y plantea problemas concretos con implacable lucidez.

Lucía, filme en tres episodios, plantea tres épocas y sendas actitudes revolucionarias: la guerra de independencia, las frustraciones de la década del treinta y la liberación de la mujer en la época actual. Es una obra desigual y atrayente, que empieza con una barroca actualización del melodrama visconteano, sigue con una finísima evocación de los años 30 (probablemente la más profunda y convincente) y termina con un paso de comedia a la italiana, más superficial pero de irresistible simpatía.

Entre el documento y la reconstrucción dramática, hay dos experiencias interesantes: *La odisea del general José*, de Jorge Fraga, notable por su narración psicológica; *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, trata otro episodio de la guerra contra España con un recurso original: reconstruir un hecho histórico con los métodos del cine encuesta y la fotografía imaginariamente inspirada en daguerrotipos. Tiene la debilidad estilística de jugar en función exclusiva de un recurso espectacular único y apriorístico, que se torna monótono.

En todos los filmes cubanos, para resumir, se destacan la perfección de factura, la tendencia a experimentar en fotografía y sonido, cierta palpable alegría de filmar.

Este cine está en visible evolución, ha creado algunas obras que resultan específicamente cubanas y lo demás no es un propósito a priori sino una consecuencia de la necesidad de crear y expresar un mundo nuevo. Parece bastante, por ahora.

Memorias del subdesarrollo



ESTADOS UNIDOS

El cineasta Saul Landau exhibió su documental *Fidel*, algo reiterativo pero atrayente y lleno de testimonios valiosos. Es interesante como confrontación, viniendo de un observador que pertenece a otra cultura.

MEXICO

Quedaron confirmados los melancólicos informes de Arturo Ripstein en el festival de Mérida. Aprisionado en las garras de una comercialización rutinaria, un sindicato anquilosado por los privilegios y una censura hipócrita, el cine mexicano no cuenta seriamente. Lo más patético es que las únicas salidas independientes actuales retoman una vanguardia añosa, que los franceses agotaron en 1929.

Lo más curioso fue *Fando y Lys*, de Alejandro Jodorowsky, basado en una historia de Arrabal. Ocasionalmente pantallazos de absurdo y crueldad, a la manera del Buñuel de *La edad de Oro* (1930), no redimen a esta obra, voluntaria (e involuntariamente) mal filmada. Otros momentos de diversión (involuntarios por parte de los autores) fueron *Un agujero en la niebla* de Burns, cuyo mérito principal es durar solo 1 minuto 20" y *Parto sin dolor*, algo estrictamente familiar cuya originalidad es la actuación del actor más joven, filmado (desde antes de nacer) por su padre.

PERU

Lo más importante fue un documental italiano de la RAI, que muestra diversos aspectos de las revoluciones y regímenes militares de América Latina. Incluye a Perú.

URUGUAY

Presentó filmes ya conocidos en Mérida, en su mayoría realizados por el activo Mario Handler. Este país de cineclubes trata de compensar su falta de medios cinematográficos con una propaganda activa y cortos de agitación, cuya función parece ser bastante directa y difundida en los medios apropiados.

VENEZUELA

Puede decirse lo mismo que de Uruguay, salvo que los cortos venezolanos cuentan con medios técnicos superiores y un lenguaje más evolucionado en los últimos meses.

POSTDATA:

Todos los caminos llevan al cine. El cine no lleva a los que quieren, sino a los que pueden.

Agustín Mahieu



Poetas latentes, cuentistas desclasados, narradores
incipientes, coleópteros alienados, pacíficos comediantes,
caminadores de la medianoche, latifundistas del ocio,
bebedores del amor, estudiantes preocupados,
ángeles del intelecto, cronoplaje porteño...

La Librería EL LORREINS

Avda. Corrientes 1551

(atendida por su dueño, Pedro Sirera)

posee un incomparable stock de revistas literarias,
libros de poesía, cuentos, novelas, ensayos, teatro,
psicología, política, etcétera, y ciertas
ediciones subterráneas

Descuento especial a los clientes

Librería Galerna

Libros para leer



Desde ahora en Tucumán 1425, Buenos Aires

Impreso en ZLOTOPORO S.A.C.I.P.